

التلقي الذاتي

في الشعر التونسي المعاصر (*)

محمد صالح بن عمر

الموضوع واتساعه الشديد وحرصاً منا على اجتناب الوقوع في اختصار مخل رأينا، في هذه المرة، أن نقتصر على تناول النمط الأول.

يمثل التلقي الذاتي في انشطار الذات الشاعرة إلى جزأين أحدهما يؤدي دور الباث والآخر دور المتلقي. وفي ذلك إلغاء لركن أساسي من أركان التواصل. وهو الآخر الموضوع الذي يتوجه إليه بلخطاب.

ويرتبط على هذا التمثيل التواصل القائم على خطاب الذات الفبدعة مع نفسها دخول تحويل عميق على ركنين آخرين من أركان التواصل هما الشفرة والرسالة. وذلك بتجريدتهما من كل العناصر الضرورية لتحقيق عمليتي الإفهام والفهم.

ومن ثمة فإن ظروف التواصل في هذه الحالة تختزل في عنصرين اثنين فحسب هما الباث وهو الذات الشاعرة والقناة وهي اللغة. وحين تُفَرَّغُ اللغة من التشفير والدلالات المشكلة للرسالة فإنها تفقد، بديهاً، وظيفتها الأساسية وهي التواصل. فإذا المعنى لا ينساب من الباث إلى المتلقي الموضوعي بل يرتد كيعود إلى الباث فتتحقق بذلك وظيفتان فحسب من الوظائف التي حددها جاكوسون، هما الوظيفة العاطفية المتأتمية من تركيز

لقد غدا متداولاً اليوم أن الخطاب سواء أكان شعرياً أم سردياً أم حجاجياً تسهم في صياغته، على نحو فعال، مقاصد الباث ونوع تمثله للمتلقي. وذلك لأن المتلفظ عند إنشائه للمفوضة يتجه به عادة إلى مستقبل معين أو إلى صنف محدد من المستقبلين من حيث السن أو الجنس أو الميزة الاجتماعية أو المستوى التعليمي أو الذوق الأدبي أو الانتماء الثقافي والحضاري أو الموقف المصنّف من القضايا المتناولة في الخطاب.

ولا يخرج الشعر التونسي المعاصر عن هذه الضوابط والمحددات التواصلية. ومع أن البحث في هذه المسألة يقتضي الاشتغال على مدونة مثثلة موسّعة - وهو ما يتعدى حدود هذه المناقشة - فإن ذلك لا يمنعنا من تحسّس ملامح الإشكالية ومحاولة بلورتها واشتقاق بعض الفرضيات المناسبة منها. وسيكون اعتمادنا في هذه المقاربة على تجربتنا الشخصية في التعامل مع هذا الشعر قراءة ونقداً منذ أكثر من ثلث قرن.

يتوزع الشعر التونسي المعاصر، بوجه عام، على ثلاثة أنماط أساسية من التلقي هي التلقي الذاتي والتلقي العام والتلقي النخبوي. وبالنظر إلى تشعب

* مداخلة أقيمت في ندوة «التلقي في الشعر التونسي» في إطار الدورة 11 للمهرجان الوطني للشعر بالمتلوي يوم 3 أفريل 2003.

الخطاب على الباث أي هنا الذات الشاعرة والوظيفة الشعرية المتولدة عن تركيزه على اللغة.

وليس ثمة شك في أن اختزال وظائف الخطاب في الوظيفتين العاطفية والشعرية من شأنه أن يؤدي إلى إخصاب مقومات الشعري وتكثيفها. وهي الصورة والإيقاع والإيحاء. وهذه هي الغاية الأساسية من اعتماد هذا الضرب المخصوص من التلقي. لكن لئن كانت الغاية واحدة فإن المسالك المؤدية إليها مختلفة. ويمكننا، في هذا السياق، أن نتيين أربعة أنواع من تلك المسالك هي:

1. البحث الحسي عن سر الوجود:

يتحقق هذا البحث بتعطيل وظيفة المفكرة مقابل اتخاذ الحواس والحدس أدوات لاكتساب المعرفة وسبر أغوار العالم الخارجي بحثاً عن سر الوجود. وهو ما يتسبب في تجريد العبارة الشعرية من كل دلالة منطقية فيتعذر، عندئذ، الفهم ويتهاوى ركن التلقي الموضوعي.

هذا النوع من الكتابة هو الذي تمارسه قصيدة الشابي منذ بداية التسعينات بعد أن تخلت عن توجهها الأيديولوجي الذي غلب على شعرها زمن حركة الطليعة. وهو جلي في النصوص التي أودعتها مجاميعها الثمانية الأخيرة. وهي: «النفطة ونيان النار» (1) و«مياه نسيئة» (2) و«الأفعوان» (3) و«شروق الأشياء» (4) و«وادي الأفعال» (5) و«صلوات في الأين» (6) و«زفير الصباح» (7) و«كتاب الرياح» (8). نقول، على سبيل المثال، في مقطوعة بعنوان «ذوو بُعد» (9) من مجموعتها: «صلوات في الأين»:

عدم كوشاح شفيف من وجود
بؤرة يمرق الليل منها

لا ألمي لا الفرح لا وهمي لا الحقيقة
لا الفكرة

لا الموت يهرول في الطرق
لا الحياة المتشعبة.

وتقول في مقطوعة أخرى بعنوان «فجوة الشتاء» (10) من مجموعتها «زفير الصباح»:

ورائي فجوة الشتاء الرطبة
والمدفأة

الطريق المتشجرة

في حالة ترقب

للغراشة البيضاء

كلها الاتساع

فهذا الكلام - ولم نورد منه هنا سوى عيّنات قليلة - يخضع تماماً لبني اللغة العربية الفصيحة صوتياً وصرفياً وتركيبياً ومعجمياً. لكنه في المستوى الدلالي ينفلت من إطار المنطق الذي هو الآلية الأولى للتفكير البشري ويشكل، تبعاً لذلك، بنية لازمة الوجود من بني اللغة لا يخلو منها أي كلام بشري عادي أو حتى أدبي متداول. ففي هذا البيت لطرفة بن العبد مثلاً:

ويسم عن الشيء كأن متوفاً

تخلل حرّ الرمل دغس له نذر

شبه الشاعر أسنان حبيبته الشديدة البياض المنتظمة في لثتها السمراء بالأفحوان الأبيض المغروس في كتيب من الرمل الأسمر.

هذا العدول عن الكلام العادي في مستوى الصورة البلاغية التي جاءت هنا على هيئة تشبيه لم ينجر عنه عدول عن المنطق العام. فإذا الصورة رغم شعريتها مقبولة عقلاً.

أمّا في العيّنات التي أوردناها لفضيلة الشابي بل في سائر مجاميعها الأخيرة فإن العدول عن الكلام العادي يؤدي إلى عدول عن المنطق العام. وهو ما يعطل الإفهام ويحول دون تحقق الفهم.

ولعلّ التفسير المقنع لهذا المنحى في الكتابة أن

الأخرين إدراكها. وهو ما يجعل المتلقي الوحيد القادر على فهمها هو الشاعر نفسه. ولهذا صنفنا هذا النوع الثاني من الكتابة الشعرية ضمن التلقّي الذاتي. وذلك لأن الشاعر حين يرصد شعرية الأشياء إنما يقوم بعملية ذاتية خالصة غير قابلة للتكرار من لدن غيره مهما تطابقت الأمزجة وتعادلت الملكات الذهنية.

ومن أبرز الشعراء التونسيين الذين مارسوا هذا اللون من الكتابة منصف الوهابي في مجموعته «ميتافيزيقا وردة الرمل». ومما جاء في أحد نصوصه ضمنها قوله (11):

ليس لي ذاكرةُ النخلة
كي اشتقّ لونين لأشيائي
فلا أصفرُ
للريح التي تربطُها
من وردة الرمل إلى الصحراء
لا أخضرُ
للعلل الذي يسمُّ في الأرض
تقاليب النهار

ويقول في نص آخر (12):

في بياض ورقه القاحل...
تلمعُ حوافرُ خيلٍ

بين الفواصل والفوارز...
يجري سمكُ أرضي أزرقُ

في البحر الأسود
تتخفى طيور الليل

بين نقاط التعجب وعلامات الاستفهام
تدافع غُفْلُ حيواناتٍ
(منتظرةُ أسماها)

فالذات الشاعرة، هنا، تنشئُ عالمها بنفسها، لا يخلقه من عدم بل بإعادة تشكيل العالم الموضوعي

الشاعرة غير مطمئنة إلى صحة المعاني التي يتناولها الناس في لغتهم العادية. وذلك لعدم ثقتها في قدرة المفكرة على النفاذ إلى صميم الأشياء. وهو ما دعاهما إلى حوض تجربة مغايرة، محاولة منها الكشف عن كنه الوجود بالسلوك إليه عبر طريق التفكير العقلي المنطقي. وهو طريق الحسّ والحسّ. وإذا اعتبرنا أنّ اختلال المفكرة يعدّ طبياً دُماناً أي مرضاً عقلياً فهل الشعر طبقاً لمفهوم فضيلة الشابي ضرب من الجنون الفني أي عدول عن العقل والكلام العادي معاً لا عن الكلام العادي فحسب؟

2. التوصل في رصد شعرية الأشياء:

تنقسم الكائنات الحية والجامدة علمياً إلى أنواع وفصائل. ولكل منها، فضلاً عن ذلك، خصائص نوعية تميز بها عن غيرها، كما تحدد العلوم المختلفة (علم الحيوان، علم النبات، الجيولوجيا، الفيزياء، الكيمياء) وفروعها الكثيرة العلاقات القائمة بين كل كائن وغيره من الكائنات. لكن حين ينظر الشاعر إلى هذه الكائنات بمنظار المخيلة والحلم بدلاً من منظار العقل تلوح له في صور مغايرة لتلك التي يدركها الإنسان العادي، كما تترأى له بينها علاقات أخرى مختلفة عن تلك التي يحددها العلم.

وهكذا تتحول تلك الكائنات، من وجهة نظر معينة، إلى كائنات شعرية تنقلب العلاقات القائمة بينها إلى علاقات من القبيل ذاته. ومعنى هذا أنّ العالم الخارجي الذي هو، في العادة، مرجع يستمد منه الشاعر الصور ليصوغها في خطابه يتحول هو نفسه إلى قصيدة حية. فيكتفي المبدع، عندئذ، بترجمتها إلى خطاب لغوي.

ولمّا كانت الصورة التي يمثلها الشاعر للكائنات والعلاقات القائمة بينها من صنع خياله وحلمه فإنّ هيأتها ومعانيها تكون، نتيجة لذلك، شخصية بحثة فيعتلّز على

وإسناد وظائف جديدة إلى الكائنات الموجودة فيه. وبذلك يكون الشعر إبداعا للكون قبل أن يكون إبداعا لخطاب لغوي. فأَيُّ متلقٍ يقدر على فهم المداليل الجديدة لتلك الكائنات وإدراك وظائفها المستحدثة غير الشاعر نفسه؟

3. في البحث اللغوي :

نشأت فكرة البحث اللغوي من إحساس بعض الشعراء بترهل العبارة الشعرية العربية. وذلك من جراء تداولها المكثف على الألسنة والأفلام ومن اقتناع بأن الإبداع الحقيقي في الشعر إنما يتحقق في مستوى العبارة لا على صعيد الموضوع. وانطلاقا من هذه القناعة مضى هؤلاء الشعراء في ضرب من العمل المخبري، الحركي، الفائق الدقة، الطويل النفس، قوامه المكافحة المضنية والمعاناة الممضّة قصد تحقيق أقصى العدول فيما ينشؤونه من صور بحثا عن الابتكار الصرف والاختراع الخالص.

والواضح من هذه المنحى أنه تابع من حاجة ذاتية إلى تطوير الكتابة الشعرية لدى البات المنشئ للخطاب لا من حاجة مماثلة لدى المتلقي. والدليل على ذلك أن نصوص المبدعين الحقيقيين وإن تحض باستحسان النقاد المتمرسين فإنها لم تنجح في استقطاب جمهور عريض من أحباء الشعر. وذلك بحكم عدم استجابتها لشروط التواصل العادي التي من أهمها توفر الشفرة المناسبة للإفهام والفهم.

ومن ثمة فإن الشاعر الممارس للبحث اللغوي إنما يكتب، في حقيقة الأمر، لنفسه أولا وآخر بالانشطار أيضا إلى باتٍ وملتقٍ، في انتظار أن يظهر متلقٍ جديد لا يكون همه الفهم بقدرما يسعى إلى الانصهار في مناخ القصيدة واستمراء ما تزخر به من صور مريكة أسرة.

وليس ثمة شك في أن رائد هذا المنحى - بلا منازع - يوسف زرقة في مؤلفاته الشعرية الأخيرة التي اطلعنا من

بينها على «بلاد ما بين اليمين» و«أنهار ثاني أوكسيد التاريخ». ففي هذين المؤلفين لا يطرق الشاعر موضوعات ولا يتناول قضايا بل يصور مناخات وأجواء هي بمنزلة عوالم خارقة يخضع كل منها لمنطق مختلف تماما عن منطق العالم الفيزيائي الواقعي، عوالم مشيدة طبقا لأساق مبدعة تتداخل أو تزول في رحابها الجهات الست، كائناتها مخلوقة من معادن ومواد عضوية أخرى. ولكنها في الحقيقة ليست سوى صور متنوعة لعالم الشاعر الداخلي، يصوغها، في كل مرة، على نحو جديد.

يقول يوسف زرقة في مقطوعة بعنوان «خيوط من دم» (1:3) وردت في مجموعته «بلاد ما بين اليمين»:

كأنني المجروح متصرا بما فعلت يدي
وكان خيطا من دم يمتد مني عبركم

يصل الخلايا بالخلايا

والعناصر بالعناصر

والحجارة باللقّة ..

ومن كتابه الشعري «أزهار ثاني أوكسيد التاريخ» (14) قوله:

الأخيرة زوينة القلب

أم دم البائقات اللواتي ارتحلن بعيدا

فلم يبق منه ومنهن أي أخضرار

لهذا الخريف

ليس للريح إلا غد واحد:

أن تهب أخيرا على الجهة المستحيلة

في القلب... بين الضلوع

4. في تصوير خراب المعنى :

إن فكرة خراب المعنى هي فكرة أخرى كان من نتائج تطبيقها في الكتابة الشعرية جبّ حبل التواصل بين الشاعر والمتلقي. فقد نبعث هذه الفكرة في معاناة التداعي المستمر للقيم منذ قيام النظام العالمي الجديد

في نهاية الثمانينات . ومحصل هذا الانقلاب الجلل أن استأثرت القوة العظمى الوحيدة الباقية بالسلطة المطلقة على الصعيد الدولي ودفعها الزهو بجبروتها إلى إخضاع الكرة الأرضية لمشيئتها، بالهيمنة الاقتصادية عليها ونشر ثقافتها الاستهلاكية ونمطها المعيشي في كل أرجائها، رافعة شعاري «نهاية التاريخ» و«صدام الحضارات»، غير مترددة في غزو البلدان الآمنة واحتلالها.

ولقد أدت الحيرة ببعض شعرائنا إزاء هذا التحول المأسوي الذي طرأ على نظام العلاقات بين الدول وما ترتب عليه من انهيار المثل العليا إلى الكفر بالعقل الذي وإن مكن الكائن البشري من بلوغ ذروة التقدم فإنه لم يمنعه من كبح جماح عدوانيته ونزعته البدائية إلى التدمير والقتل . فكان إعلان خراب المعنى .

وبعد عبد الوهاب الملوّح من أبرز الشعراء التونسيين الذين استمروا هذه الفكرة وسعوا إلى تجسيدها في نصوصهم الشعرية . فاللغة الشعرية لعبد الوهاب الملوّح وإن كانت «تخضع لسانيا لقواعد التوليف الصوتي والصرفي والتركيبية فلها في المستوى الدلالي لا تحيل إلى مراجع واقعية لينة» مثلما هو الشأن في الشعر العربي الكلاسيكي والكلاسيكي الجديد وحتى الحدائي في بعض اتجاهاته . وذلك لأن القصيدة لديه ليست قصيدة موضوع تتفرّع عنه المعاني وتتعلق في فضاءه . وليس المستوى البلاغي في هذه القصيدة بترجمة لمعان واقعية يمكن استخراجها بتفكيك الصور وتأويلها . وإنما هذا المستوى قائم بذاته لا تربطه بالمرجع سوى إحالة مجردة موهلة في العموم . ومن ثمة فإن الصور لديه لا تنشأ وتشكل طبقا لتمشّ عمودي بأن تنبع انطلاقا من تصوّر الواقع وترجمته بلاغيا بل تتوالد وتتناسل سياقيا في خطّ أفقي منتظمة فيما يشبه الشريط الذي ينحلّ بسرعة فاتكة .

يقول عبد الوهاب الملوّح في قصيدة بعنوان «تحولات» وردت ضمن مجموعته «رقاع العزلة الأخيرة» (15) :

للسماء المعشّ

في هذيان الكلام

ليوم القيامة واللّعة المشتهاة

لفتاة الطقوس الغربية

والمرأة العربية

تعجنُ حنّاءها

في سلال الحنين المطرّر بالقبلات

ويقول في قصيدة أخرى بعنوان «ليس إلاّ جاءت

ضمن مجموعته الثالثة : «أنا هكذا دائما» (16) :

ربما تعاليت قليلا

ثملا باللّعة البكور

وزهد الكركدن

وجنون الطير . . .

أر كنت توهّمت رشادي

فتداوت بأوجاعي

وسويت جناحين لصوتي

وحسى النهر . . .

وعكّث الآن الغصبي ينيّاتي .

في هذا النوع من الكتابة تمرّد على العقل وكسر لمقولاته وتعطيل لآليات اشتغاله التي هي آليات المنطق . وهو ما يقيم حاجزا بين الشاعر والمتلقي إلاّ أنه حاجز مقصود لأن الشاعر إنّما يكتب ليسترخ من عبء نفسي لا ليبلغ رسالة إلى الآخرين .

وفي هذا اللون نفسه تنزّل تجربة الهادي الديباي الشعرية التي تنبع من مفهوم الجنون الفني . وقد حاولنا الوقوف على مقوماتها من خلال مجموعته الأولى «الوحشة الألهة» (17) :

ومحصل هذه التجربة أن الذات الشاعرة، في ظلّ التحولات الأخيرة الرهيبة التي طرأت على المنظومة الدولية والتي انقلبت فيها القيم رأسا على عقب، قد

أصابها ضرب من الاختلال جعلها تصنع عالما وهديا موازيا تأوي إليه. وفي رحاب هذا العالم تفتت المعقوليات وتهاوى دعائم المنطق.

يقول الهادي الدبائي في قصيدة بعنوان «السُرْ وأخفى» من مجموعته الثانية الحاملة لهذا العنوان نفسه (18):

بحكمة

أو قلّني أحتقنْ

الطين راجفا تحت قدميك

أمنحهُ - على عجل - شكل أقزام

سمر بأعضاء تناسلية مبتورة وأجنحة

تتكاثر كلما تشابّت في بهاء مشرعة

سما عيناك للعالمين إليهم من بعيد

خاتمة

حين تنأمل هذه الأشكال الأربعة من التلقّي الدبائي - وما هي بالوحيدة في الشعر التونسي المعاصر وإنما اكتفينا بها هنا على سبيل المثال ليس إلا - تلوح لنا شديدة التباين من حيث توجهاتها الفنية وأبعادها الفكرية. فلا يكاد يجمع جامع في هذين المستويين بين البحث الحسي عن سرّ الوجود والتوغّل في رصد شعرية الأشياء والبحث المخبري في أبنية اللغة وتصوير خراب المعنى. لكن هذه التجارب تلتقي على الصعيد التواصل في نوع العلاقة التي تقيمها مع المتلقي.

فهذا الركن ركن المتلقّي يلغى تماما على الأقلّ في مستوى وعي الباث. وبالغائه يلغى ركنان آخران هما الشفرة والرسالة. ومردّد هذه العملية البترية إلى أن الباث إنّما يكتب لنفسه لا لغيره.

لكن لما كانت الفثاة أي اللغة التي يستعملها الشاعر مستوفية لشروط البناء اللساني صوتيا وصرفيا وتركيبيا ومعجميا فإنّ تقبّلها ممكن من لدن المتلقّي الملمّ بها.

ولولا ذلك لما أمكن قراءة هذه النصوص، غير أنّ المتلقّي المقبل على سماعها عند الإنشاد أو قراءتها في حالة نشرها تتسرّ مهمته بسبب ما يصطدم به من كلاله الأدوات والآليات التي تعود استعمالها في التقبّل. وهي البحث عن الموضوع وعناصره ومحاولة الوقوف على تسلسل الأفكار والمعاني المعبر عنها والاجتهاد في اكتشاف المراجع المحال إليها. إنّهُ يستطيع القراءة لا محالة. لكن قصارى ما يتوصّل إليه بها هو أن يتحسّس ألوانا من الصّور قد لا تكون منتظمة في سلك منطقي إلا أنّها تحقّق له متعة فنية بما تخزنه من طاقات الإبهار والإرباك.

فهذا النوع من الشعر هو شعر مناخات لا شعر موضوعات. وحتى إن كان كذلك فإنّه لا يخلو من أبعاد فكرية إلا أنّ هذه الأبعاد لا تستخلص من الآيات أو من الفقرات المفردة باعتبار القراءة السياقية الشعرية المفصّلة بل من طبيعة المناخ العام الذي تصوّره القصيدة إحياء ومن التمشّي الذي تمارسه الذات الشاعرة المخطّاب في إقامة علاقتها مع اللغة والكون.

وهكذا فإنّ المتلقّي إذا ألغى داخل القصيدة بعدم توجيه الخطاب إليه من لدن الذات الشاعرة الباثّة فإنّ ذلك لا يلغى حضوره خارج الخطاب ولا يمنعه من التطلّع على العالم المتفرّد الذي أبدعه الشاعر، إلا أنّهُ يكون مطالبا بإقامة علاقات أخرى مع الخطاب قوامها النائي عن أسلوب التقبّل السلبي الاستهلاكي والتسلّح بحساسية جديدة لا تربط الصورة أليّا بمرجع تحيل إليه وبأسلوب في القراءة يتجه إلى اكتشاف المناخات والبحث عن أبعادها الفكرية والفلسفية. فإذا تعمّد الشاعر إلغاء المتلقّي حرصا منه على درء الإحالات المرجعية وعلى الاكتفاء بالوظيفتين التعبيرية والشعرية فإنّه من حقّا، باعتبارنا متلقّين، أن نمارس وظيفتنا حتى إن أدّى الأمر بنا إلى تمثّل الاستراتيجيات التي اتبعها الشاعر أثناء إنشائه لخطابه.

- (1) فضيلة الشابي: «النفقة ونسيان النار»، على النفقة الخاصة، تونس 1996.
- (2) فضيلة الشابي: «مياه نسيبة»، دار أفواس للنشر، تونس 1998.
- (3) فضيلة الشابي: «الأفعوان»، على النفقة الخاصة، تونس 1999.
- (4) فضيلة الشابي: «شروق الأشياء»، على النفقة الخاصة، تونس 2000.
- (5) فضيلة الشابي: «وادي الأفعال»، على النفقة الخاصة، تونس 2001.
- (6) فضيلة الشابي: «صلوات في الأين»، على النفقة الخاصة، تونس 2002.
- (7) فضيلة الشابي: «زئير الصباح»، على النفقة الخاصة، تونس 2002.
- (8) فضيلة الشابي: «كتاب الريح»، على النفقة الخاصة، تونس 2002.
- (9) فضيلة الشابي: «صلوات في الأين»، ص 21.
- (10) فضيلة الشابي: «زئير الصباح»، ص 12.
- (11) منصف الوهابي: «ميتافيزيقا وردة الرمل»، على النفقة الخاصة، الجيرون - تونس 2000 ص 14.
- (12) المصدر نفسه، ص 140.
- (13) يوسف رزوقة: «بلاد ما بين اليمين»، دار الإتحاف للنشر، سكيكدة 2001 ص 59.
- (14) يوسف رزوقة: «أنهار ثاني أوكسيد الكربون»، دار توب للزمان، صفاقس، ص 111.
- (15) عبد الوهاب العلوح: «رقاع العزلة الأخيرة»، على النفقة الخاصة، قصص 2002.
- (16) عبد الوهاب العلوح: «أنا هكذا»، دار الإتحاف للنشر، سكيكدة 2002.
- (17) الهادي الديباسي: «الوحشة الألهة»، دار أسود وأبيض، تونس 1999.
- (18) الهادي الديباسي: «السر وأغنى»، على النفقة الخاصة، تونس 2002، ص 23.

شعرية العناوين

في «اللحمة الحية» لصالح القرمادي (1933 - 1982)

قراءة في ما كانت به ملفوظات عناوين المجموعة بنى ورؤى

«وَمَنْ يَكْ ذَا فَمِ مُرْمَرِيضٍ
يَجِدُ مُرّاً بِهِ الْمَاءَ الزَّلَّالَا»

المتنبى

«الواقعية هي إفساد الواقع»

الشاعر الأمريكي والاس (1879 - 1955)

شعبيان بن بويكر
ARCHIVE

عملنا نظر في مجمل الصلات الجدلية القائمة بين النص والواقع وفن الشعر، فالإطار العام الذي عليه مدار هذا المقال الشعر بين القضية الفنية والقضية الاجتماعية. وتنهض هذه العلاقة البنية على السؤال الإشكالي المتعلق بصناعة الشعر المرتبط بالواقع: «كيف يتولد سؤال اللقطة والمعنى من أسئلة الشعر لواقعي؟ وكيف يتشكل الكون الشعري في هذا الشعر مبنى ومعنى؟ أم بالمحاكاة والمماهة استنساخاً؟ أم بالمجاورة والمجاورة على وجه التوليد والتحويل جدلاً وجسداً؟

يؤلف بين هذه الأسئلة جميعها عمق ارتباط الشعر بالواقع من جهة وقضايا شعرية الشعر بما هي إنشائيته أي علمه وعمله من جهة أخرى. فبحثنا واقع بين حدين:

في خلفيات البحث النظرية :

1 - إشكاليات البحث

اخترنا دراسة أبنية العناوين في الشعر الحديث لتنوع أدائها الدلالي والجمالي، فالعناوين حسب بعض الدارسين «أساليب معلنة يتخذها الشعراء ليعبروا عن جوامع الصفات المميزة لنصوصهم هي أسماء كأسماء الأعلام فتيد التعيين» (1) وعلى هذا الأساس فالعنوان

الصدد صور ومراتب متنوعة تتوزع وجهات النظر والمقاييس المعتمدة في تحديد المفاهيم النظرية والضوابط الإجرائية.

إنّ البحث في شعرية الشعر الواقعي محكوم في أصله بالمصادر التي يستلهمها أصحاب النظريات النقدية والشعراء. وهي تصوّرات تغذوها بداهة مرجعيات ومناويل قالحديث عن الشعر الملنزم يفضي بنا إلى ربطه أساساً بالواقعية. فجدور الواقعية فلسفية قبل أن تكون نقدية. ولقد «أصبحت الواقعية اصطلاحاً نقدياً عن طريق التّبيّن من الفلسفة» (4). وأضحّت نظرية لها مناهجها ومقارباتها. ولا يتوقّف الخلاف بين هذه المرجعيات فحسب، بل يتشعب فيشمل القضية الواحدة في صلب المرجعية الواحدة.

ويرتكز الخلاف نظرية، وعملية على مدى خدمة الفن لقضايا الالتزام ومدى خدمة الواقع للفن مادة ومنهجاً وغاية. وتبسط قضية الحدود هذه إشكاليات رئيسية تتعلّق بدرجة استقلال الفن والواقع. وتتصل كذلك بمدى الحد الذي يحول دون تحقيق الأسس الجمالية في هذا النوع من القصائد.

2. في مفهوم الشعرية:

المقصود بمصطلح الشعرية «ما يطابق في الدلالة عبارة الإبداع» (5) وهو مؤدّي مقابله اليوناني (Poietikos) أو معادله الفرنسي (Poétique) وذلك رديف مفهوم الوضع المبتكر أو ما يصطلح عليه بالإنشائية (6). ويلعب بعض الدارسين إلى تحديد هذا المصطلح فيقول «يتصوّر المقابل الأجنبي للكلمة العربية بما هو اختصاص موسّع يهدف إلى معرفة القوانين العامة التي تنظّم ولادة كل عمل... وما هو اقتراح نظرية لبنية الخطاب الأدبي واشتغاله» (7).

والشعرية على الجملة «مصطلح حاضن لكل ما

يختزل مضمون النصّ، فهو «في علاقته بالنصّ تاج له» (2). والعناوين أيضاً «أفعال أكثر منها مفاتيح» (3).

ومبررات اعتماد العناوين مسلّكاً لدراسة بعض أوجه الشعرية في الشعر ورود عناوين القصيدة على صور من التراكمات شتى. ولا نخالها في الأعم الأغلب إلاّ مختارة تفضيلاً وتمثيلاً. وهي تحتضن أبينة لغوية ذات مقاصد دلالية متى جمعت ونضّدت وفق أبينتها التركيبية، وسجلاتها اللغوية أبانت عما تنهض به من رموز من خلال حقولها المعجمية والدلالية. فالقصائد عناوينها تنظّمها حقول معجمية هي جوامع للألفاظ الدائرة في النصوص الشعرية حول فكرة محورية. وتلك الحقول الدلالية جامعة للعناني المختلفة التي تكتسبها الكلمات بحسب السياقات والمقامات.

ولعلنا نتبيّن في هذا المضمار أثر التحوّل واللغة في صوغ هذه العناوين على نحو يجعلها حاملة لآحان بأعيانها. وعلى هذا الأساس فالعناوين ضروب من الاتصال اللغوي. وهو اتصال ذو وجهين. يرتبط الوجه الأول بالمؤسسة الاجتماعية. فالشاعر

ينتزل في محيط اجتماعي معيّن ويخطى خطاه بمرقبة اجتماعية يعيشها أو يدير أفكاره ورؤاه الأيديولوجية في مناخاتها وطقوسها. ويتعلّق الوجه الثاني بالقصيدة عنواناً ونصّاً باعتبارهما عملاً فنياً.

على أنّ هذا التحديد يثير جملة من التساؤلات المتعلقة بجوهر القضية التي يندرج فيها عملنا وهو علاقة الشعر بالواقع الاجتماعي من ناحية والفنّ من ناحية أخرى. فهل يحدّ الالتزام بما هو اعتناق مذهب إيديولوجي ما في الشعر من المطامح الجمالية في القصيدة؟ وهل يتثال الواقع الفنّ؟

تتوزّع مستويات البحث في هذه القضايا على صعيدي البنية والدلالة. وذلك في مستويات الاصطلاح، والأسلوب والرؤية. ولهذا الشعر في هذا

3- هي شعريّة الالتزام،

ومن المعلوم أنّ أسئلة عديدة تتعلق بموضوع الالتزام بما هو إشكال. ومداره على الأسئلة التالية: «هل يجب أن يكون الأدب ذاتياً أم موضوعياً؟ وهل يجب أن يكون فردياً أم اجتماعياً؟ وهل يجب أن يكون أدب جمال أم أدب حياة؟ وهل يكون أدب عاطفة وانفعال أم أدب عقل وتفكير؟ ثمّ هل يجب أن يحمل رسالة أخلاقية تهذيبية أم يكفني برسائله الجمالية؟» (12). وتستوعب هذه الإشكاليات جماع ما تقوم به قضايا علاقة الشعر بالواقع. وهي قضايا قوامها النظر في درجات أدبية الشعر المرتبط بالواقع، وحظّ هذا الفن من التوثيق والإبداع.

تلك هي الأطروحة أمّا نقيضها فجرهه أنّ المسألة تفقد مبررات طرحها إذا ما سلمنا بأنّ ماهية الشعر تحول في الواقع المعيش أو الافتراضي. وإذا اعتبرنا أنّ لا وجود «لأدب أبيض» (13)، وبأنّ كلّ خطاب هو بالضرورة خطاب إيديولوجي ذو محمول فكريّ معيّن، فعدا كلّ أدب بالطبع ملتزماً حسب العبارة المأثورة عن سارتر.

هذا هو الوجه الأول للمسألة، أمّا الوجه الثاني فهو ضرورة استثناء جنس شعر الالتزام من غيره من الأجناس التي تقاسمه خصائص الارتباط بالواقع. فلئن كان هذا الارتباط مختلفاً في نوعه وعمقه ومداه من جنس إلى آخر كالرواية، والمقال والمسرحية فهو في الشعر ذو طبيعة مغايرة. إنّ قضية الالتزام في الشعر تطرح في أكثر من سياق مشكلات لا تحدّ وقضايا لا تفضّ ولا بدّ من الإقرار في هذا المضمار بأنّ مهمما كانت صيغ الطرح ومرايا تحليله يظلّ الجانب الفنيّ في الشعر أكثر رجحاناً وقوة منه في جنس آخر.

الفنّ هو جوهر صنعة الشعر حتّى وإن تعلقت مضامينه بقضايا الخبز والحريّة والكرامة، والشهادة على الواقع. ولا يماهي الشعر هذا الواقع وإنّما

يمتّ بصلة ونسب إلى خلق الأعمال الأدبية أو إنشائها. تلك التي يكون فيها الكلام المادة والوسيلة. وهي بالمعنى الضيق للكلمة جملة القواعد والقوانين الجمالية التي تهّم الشعر» (8).

ونجد المفهوم نفسه تقريباً عند تودوروف. فهي تعني جملة ما يميّز «الاختيارات» الواعية أو غير الواعية التي يجريها الكاتب وليس الشاعر فقط على النظام والأجناس والأسلوب والموضوعات» (9).

ومن الواضح أنّ النظر في هذه المسائل يجعل البحث فيها معرضاً إشكالياً لقضايا معرفيّة ونقدية متراكبة، متراشحة بعيدة الغور. والوجه في ذلك أنّ قضايا الشعر عامّة والملتزم خاصة خلافة. ولهذا الخلاف معارض عديدة متوتّعة.

ونجمل فنقول إنّ الشعريّة هي جملة القوانين المنظمة لصناعة هذا الجنس الأدبي (10). والشعريّة مستويات ومراتب، وألوان وفنون. وتتحّد دراسة الشعريّة انطلاقاً من القصيدة عنواناً ونصاً.

وبالإمكان ولوج الكون الشعريّ للقصيدة من خلال دراسة أبنية عناوين القصائد. فالعنوان ليس مجرد لافتة مميّزة لقصيدة من أخرى فأيّ عنوان يمثّل رهاناً للقصيدة أيّ زمامها وحاصل معناها. أوليس الشعر كالمطر عنوان ثمّ ينهمر؟ أوليس العنوان في اللسان «سمة الكتاب» (11)؟

ولا نبعد إن ذهبنا إلى أنّ تدبير شعريّة القصيدة متعلّقه النّظر في عنوانها إذ هو كون من العلامات والدنوّال النصيّة التي تختزل دلالات البنى والرؤى في القصيدة. وللبعض الدارسين في هذا الصدد جملة من الآراء في ما تقوم به العناوين في الشعر من ميان ومعان تخول للدارس أن يعتبر العناوين مداخل ممكنة لدراسة الشعر الواقعي من خلال أبنية ودلالاته. وهذا أمر يحدو بنا إلى التساؤل عن إشكاليات شعر الالتزام ورهاناته فنيّاً ومذهبيّاً.

بصوره. فهو جنس من التصوير لهذا الواقع يتجلى في ثوابت القصبدة لإقاعا وصورة ومعنى. إذ يستحيل الواقع إلى معنى يتشكل داخل تلك الثوابت.

على أن قيمة هذا الشعر تتفاوت من حيث أدبيته
شفافيته ونخوة ودسامة من نص إلى آخر. ويفقد الواقع
ضرورياً. ويظل الاحتكام إلى نصوص هذا النوع من
الشعر أفضل أداء لسير نوع الواقعية فيه وصور تشكله في
الشعر نسجاً ورؤية.

4. الواقع والشعر على الواقع :

تترواح الواقعية في الشعر الحديث بين الوصف
التسجيلى والوصف الفنّى للواقع. والأمثلة على ذلك
عديدة. فلنا على سبيل المثال أشعار من جنس «كرة
القدم» تراض بها الأجسام ووصف «قطار في الليل
اليهم» لمعروف الرصافي، وقطار القلعة الجرداء
للطاهر الهمامي. ولنا كذلك أشعار أخرى كتلك التي
تتعلق بصورة المخبر للبياني، و«مدينة جيكور» لغير
شاعر السياب، و«رائتي شهداء الجن» في «الوقائع
صبرا وشاتيلا» ووصف «مجازر الفلوجة» و«مذابح
كوسوفو الجماعية»...

هذه الأشعار كلها الخيط الجامع بينها ارتباطها الوثيق بالواقع، ولكن المختلف فيها تعدد الأصوات وشغافية الوصف أو دسامته وأدبيته. فنحن إزاء عيّنات من الشعر الواقعي. والملاحظ أنه مائل إجمالاً بين ضربين من الواقعية.

- الواقعية: وهي محكمة بالهدف الاجتماعي، وذلك أن غاية الشعر الواقعي التغطية الواسعة الشاملة للحياة الاجتماعية بما يعني رسمها ونقلها بطريقة آليّة. ويؤكد استخلاص العناصر اللغوية التي تتكوّن منها أنسجة عناوين هذا الشعر ونصوصه. وترتبط اللغة ضمن هذا الشعر بفصروب من التوظيف اللغوي خاصة. فالغالب على الخطاب اللغوي في نماذج هؤلاء الشعراء

المباشرة والجنوح إلى سهولة الأداء. فلغتهم بمختلف استخداماتها تظلّ لديهم مشدودة إلى واقعهم الاجتماعي بروابط لم تدعمهم يباشرون هذا الواقع إلا بلمحة شفاقة. قالغة في الشعر الواقعي لا تتعدّى حدود البت الشعري. وثمة يتضح الفرق بين الإبداع والبلاغة في الشعر.

- الواقعية الاشتراكية : بالإمكان الحديث عن شعيرة الواقعية في الشعر المنضوي تحت لواء هذه الواقعية. فالخيط الناظم بين عناوين هذا الاتجاه ونصوصه أنه لم يحد عن ارتباطه بالواقع. ولكن الشعر فيه مشحون بما يعكس رفض السائد والمنمق والثابت.

لقد خرج الشعراء في هذا الشعر بالفعل اللغوي ليقاها وعبارة وصورة وألبسوها أردية الشعارات التضالّية. فلفة هذا الشعر تمددت بمحددات الالتزام الذي تخبّره الشعراء لأنفسهم. ولذلك كانت مناهل هذه اللغة إيديولوجية سياسية.

تتبن من خلال ما تقدم أن الواقعة على ضربين . ولا حاجة هنا لمزيد من طعن جامع لصنوف الكلام في الفلسفة والأدب والدين إبداعا ونقدا . وذلك أن علاقة الفن بالواقع - حسب النقاد - واحدة من أخطر المسائل التي شغلت بال المشتغلين بالجمال والاجتماع والفلسفة على السواء . كما شغلت بال المبدعين أنفسهم وكانت معبى اختلاف واختصاص . . . (14) .

إننا في حقيقة الأمر إزاء تعدد في معنى الواقع نوعاً وحجماً ووظيفة وأداء فنياً ودلائياً. ويفضي هذا التعدد إلى تنوع في المقاربة. فنعوية التناول تنطلق من جنس المتناول.

وعلى هذا الأساس اتخلفا مادةً لدرستنا مجموعة شعرية عنوانها «اللحمة الحية» للشاعر التونسي صالح القرماوي (1933 - 1982). وارتأينا البحث في شعرية قصائدها انطلاقاً من دراسة عناوينها. وغايتنا من ذلك انظر في مجمل العناصر الاجتماعية والفنية المكوّنة

لنسيج تجربة صالح القرمادي والوقوف على تضاريسها وحدودها.

ومن أهم مسوغات هذه الدراسة أن المجموعة كتبت بلغة خاصة ولا تعتبر هاهنا أن المدخل اللغوي لدراسة العنوانين هو المدخل الأوفق. ولكنه بتقديرنا المتفد الأقرب إلى طبيعة هذا الشعر. ومن مسوغات التّظّر في هذا الشعر أننا لا نجد شكل القصيدة المتعارف عليه فالواقع أن هذا المصطلح المتعارف عليه تقنياً ودلالياً لا ينسحب على قصائد هذه المجموعة. ثمة عدول عن الثوابت في مستوى تصوّر ماهية الشعر بنية ووظيفة. ولنا أن نتساءل عن خصائص هذه التجربة الشعرية وعمّا يميّزها من ملامح فنية ومضمونية؟

5- تضاريس التجربة وحدودها :

إن الأمر يتعلّق بمفهوم الشعر لدى القرمادي، فأعذبه واقعية. إنه موغل في تصوير الواقع الاجتماعي وصوغ تلك الصورة بلغة مصلدها الأساسي الواقع المعيش. وتعتبر المقدمة التي صدر بها تراجمه بكتاب «مجموعة اللحمة الحية» شهادة قيمة بإزاء هذا الشعر. يقول : «... فهو يحدثك بلغة يعرب، ولغة الحلفاوين معا وينطع «المالوف بالعروبي» وإن عباراته العامية لتتلفق في الكلام الفصيح «كالترجمة» بين المتأدّين تقرّعة الصحة والعافية» (15). فهذه اللغة خارقة للقوانين إذ يخرق صاحبها بواسطتها «الأداب واللباقة والكياسة عمداً بالكلمة السافرة والقول الغليظ والمجملّة الخشنة...» (16).

ويؤكد بعض النقاد وجاعة هذه الشهادة ميّناً مزايّا النهج الشعري الذي استنّه الشاعر لنفسه فيقول لومزية القرمادي تعود إلى تركيزه فيه على مسألة الإبلاغ حيث حاول استعمال «لغة وسطى» بين الفصحى والعامية لغة يمكن أن يفهما التونسي مهما كانت درجة ثقافته» (17). وتكتسي المسألة فضلاً عن ذلك أهمية بالغة. فصالح القرمادي واحد من رواد البحث اللساني

واللغوي وبناته بالحامعة التونسية. وهذا وحده عنصر كاف مغر بتناول شعره من وجهة نظر لغوية.

ويقطع بعض النقاد بمدى تأثير صالح القرمادي أستاذنا ومبدعنا في الحركة العلمية الأكاديمية والثقافية ببلادنا فيشيد بما قام به من جهد في نشر هذا العلم - يعني اللسانيات - والتعريف بأهمّ مدارس واتجاهاته وقراءة التراث العربي فيه وفي علم الأصوات على وجه الخصوص قراءة تستضيء بالدراسات الحبلية...» (18) ويضيف الدارس قائلا «... كان يمارس الكتابة الإبداعية سجرة على اللغة ومعرفة بوجوده وقعها وفعلها استناداً إلى معارفه النظرية فيها وهو يمارس الكتابة باللغتين العربية والفرنسية ويحاول هدم البلاغة القديمة لأنها لم تعد قادرة على حمل الرؤى الجديدة المبنية على اللامنطق أحياناً والقطعية وسوء الفهم والعزلة...» (19).

وينضاف إلى ذلك أن الشاعر كان ممن مهّدوا الطريق لحركات التجديد التي شهدتها بلادنا خلال الستينيات والسبعينيات في مجالات اللغة والفكر والأدب شعره ونثره. وتختبر حركة الطليعة الأدبية التي برزت في تلك الحقبة (1968-1973) أهم الحركات التجديدية الممثلة لهذه النقلة الوعّية في نمط كتابة الشعر بتونس.

ومن ناقل القول الإقرار بما يكون قد اسرب في تلافيف هذه الأشعار من رشح المعتقد والنحلة والاحتصاص العلمي اللغوي وليس هذا بفرّيق عن شاعر يختزل في شخصه حسب دارسيه تنزوعاً إلى رسم مشهد ثقافي مغاير. كان الرجل مسكوناً بهاجس خلق آفاق تلقّ وانتظار حليّين. لقد كان حريصاً على ارتياد فضاءات غير متراتدة من قبل، ويغيب فيها التّملّي والمعياريّ (20). وكان سخيّاً بعلمه وأدبه على الناس فوهمهم فكره ونثره وشعره. وما ادّعى يوماً أن لا علم إلاّ علمه. لقد جمع ووفق وما فرق، وأسس وأرسى وما أقسى.

ولم يخل نتاجه من مظاهر الجذلة والتّزوّج والعرافة (21). فهو لم يخلص لجسّ أدبيّ محلّد. وذلك في حدّ ذاته من سمات ثراء شخصيته وعمقها. ولذلك اكتسب

العمودي والحرّة. و«القصيدة المضادة»، كان يكتبها صالح القرمادي ومحمود التونسي وسهير العيادي⁽²⁵⁾. والثابت في جملة هذه القضايا أن شعر القرمادي شعر واقعي ملتزم. فحسب النقد نزل الشاعر «بالقصيد من سما» المثاليات إلى أرض الواقعيات⁽²⁶⁾. ويعتبر بعض دارسيه أنه «كان حريصاً على اصطلاح اللحظات الحليّة بالواقعية... الزاخرة بالقيم الإنسانية»⁽²⁷⁾.

والحاصل ممّا أسلفنا بسطة أن الدّاعي الأساسي إلى دراسة هذا النوع من الشعر خصوصيّة المتجلية على صعد مختلفة. وأهمّها توظيف القرمادي للغة. والتوظيف نوعان إبداعي وتقييمي. يقوم الأول على توظيف اللغة في النصّ ويقوم الثاني على توظيف النصّ في النصّ على وجه التّناص. وبعد ذلك حسب بعض الدّارسين من أثر الثقافة اللغوية والأدبية الخاصّة بالصّح⁽²⁸⁾. ومآل التوظيف اللغوي استخدام اللغة على وجه العدول بغاية تحقيق خيبة انتظار المتلقّي.

وتنضج من خلال هذه المكونات العلميّة والثقافية والاجتماعيّة المختلفة والمتنوّعة التي تتأسّس عليها تجربة صالح القرمادي أنّها تجربة على حظّ عميق من الغناء وقدر وافر من طرافة تصوّر والطرح والجرأة. على أنّه لا يمكن الوقوف على هذه الجوانب الثريّة إلاّ بالنظر في طرائق بناء شعره في مجموعة «اللّحمة الحيّة» وفيما كانت به ملفوظات عناوين القصائد فيها بيّ ورؤى.

في صور الإنجاز الشعري

1. المدوّنّة

صدرت هذه المجموعة في طبعتين اعتمدنا ثانيتهما⁽²⁹⁾. وقد صدرها الشاعر بإهداءه المتضمن قول: «إلى من رفعوا عني الأميّة». وهو لعمرى إهداء ناطق بدلالات موحية ثريّة يشي بموقف مبذلي حيال العلم وأهله في زمن كان ضنيّا بهما.

شعره وأفانيسه وترجمته أشكالا وأبعادا شتّى. وسعى بعض الدّارسين إلى حصر وجوه التجديد لديه في ثلاثة مناح أساسية: «أولها تلك الواقعية العجيبة الأخاذة المعارفة لسائد مقيم لزيم. أمّا المنحى الثاني فهو جدّة الأسلوب القائم على تكثيف مفردات الخطاب الاستعماري وتجميع غريب الصور الشعرية، ودوافق الأحاسيس. وتعضد الأديولوجيا هذين المنحيين. فشعره مبطّن بلده متلبّس حدّ النخاع بالواقع منظورا إليه بعين شغوف. إنّ شعره إدانة صريحة معلنة لمظاهر الخطل والإعوجاج في مجتمع قضى عليه القرمادي بأنّه مجتمع كرسّ الفوارق بين الرّأسخين في العلم والمال والنّسب، والمهمّشين والمعدّنين في الأرض والفقراء والبدو»⁽²²⁾.

هذا على صعيد شعريّة المضامين، أمّا على صعيد شعريّة الأشكال، فيعتبر الشاعر من أوائل الذين بشرّوا بميلاد حركة الطليعة السالفة الذكر، مثل محمد الحبيب الزناد، والطاهر الهمامي، وقصيدة الكسراوي وغيرهم... فهذا الشاعر كان يضيّ خارج السرب حتّى وإن كان هذا السرب ذاته يعتبر نفسه خارج دائرة المدارس والمذاهب⁽²⁴⁾.

ومن دواعي الاهتمام بهذا الشاعر وشعره أيضاً أن بعض الدارسين قد صنّفوه ضمن خاتمة الشعراء الذين كان لهم حظ من وجوه الطرافة والإضافة في مستوى نمط الكتابة الشعرية ولعلّ أبرزها خروج نصوصه عن القواعد المسطّرة. يقول توفيق بكّار: شعر القرمادي عديم اللون قليل الغافية وهو مع ذلك شعر. والشعر ما إذا أزلت عنه «ديكة الأوزان وتصفيق القوافي ظلّ شعرا لأنّ الشعر بالجواهر والروح. وليست الأوزان والقوافي سوى وسائل تحلية تزيد الشعر الحسن حسنا... وتغطّي عيوب الآخر»⁽²⁴⁾.

ويذهب بعض النقاد إلى أنّ القرمادي ممّن كتبوا «شعاراً بلا شعار» يقول الطاهر الهمامي «هي نصوص خارجة بدورها عن حياة الموزون، ولكنها محرّدة من الشعار المحدّد لهيأتها الجديدة، على خلاف غير

التشريع والقصاصين. فالحي من اللحم صنو الواقع الحي، وديف الجرح التازف من اللحم المقبور.

2. البنى والرؤى:

وردت عناوين على أبنية نحوية مختلفة وصور تركيبية متنوعة. وتوزعت هذه البنى على ثلاث بنى: بنية الأفراد، وبنية التركيب الجزئي، وبنية التركيب الجملي. ولقد جيء بهذه الأبنية المجردة لتأدية معانٍ مخصوصة. وثبتت في ما يلي عناوين القصائد موزعة حسب بنائها.

يحلينا استطاق بنى هذه العناوين أن الشاعر قد نوع تلك البنى فجاءت موزعة على معاور يمكن اعتبارها بؤرا دلالية تستدعي النظر فيها بؤرة بؤرة حتى تستوي لنا أبعادها ودلالاتها.

١. ثبّت بنى عناوين قصائد «اللحمة الحية»

البنية	الصيغة الصرفية	نسبة التواتر	العناوين
بنية الأفراد	المصدر	8	إلصوان - الهزّة - السلامة - الندامة - حبّ - الأمل - غياب - مصور
	اسم المفعول	1	المحبور
البنية التركيبية الجزئية	الإضافة	3	هواء العد - نهجنا - أم أربع وأربعين
	النعت	2	النشرة الجويّة - المقامة الفلمية
	العطف	2	الإنسان والحيوان - اللباب والتصفيق
	حرف الجر	1	ياسابايا
البنية الحملية	الجملة الفعلية	2	هل يبيض التفاح؟ - دعوني لشأني
	الجملة الاسمية	2	سوريريز برتي في قبري - نصائح إلى أهلي بعد موتي

جاءت هذه المدونة في ست وخمسين صفحة من القطع المتوسط. وهي تعد إحدى وعشرين قصيدة باللغة العربية وأربع عشرة قصيدة باللغة الفرنسية. ومن الواضح أن الجمع بين اللغتين في الكتابة والطبع أمانة على العمق المعرفي للرجل فضلا عن نزوع في شخصه إلى التجديد والخروج عن السائد المألوف.

يبد أننا سنقصر عنايتنا على القسم العربي من أشعار هذه المدونة. وينطلق عملنا من جرد عناوين القصائد في المجموعة ويرتكز كذلك على تفصيل هذه العناوين وتبويبها وفق أبنيتها التركيبية وسجلاتها اللغوية وعلى استقصاء مداليلها ورموزها. فالتعنوان كالاسم العلم سيد الدّوال. وأول عناوين المجموعة عنونها.

استقى الشاعر ملفوظ «اللحمة الحية» من لغة علماء

بنية الأفراد :

وردت تسعة عاوين أجراها الشاعر مجرى اللفظ المفرد. وهي بلغة النحاة قائمة مقام المستدل لنصّ هو خير عنه وتوسّع واتسار له. وهي تباعا: الضمان والنزهة والسلامة والندامة وحب والأمل وغياب وحضور والمجنون

تتسم هذه العاوين من حيث تركيبها الصيغية بكونها بنى صريفة منها ثنائي صيغ جاءت مصادر ووردت التاسعة في صيغة اسم المفعول (المجنون). والمصادر أسماء أحداث تحيل مجذورها وموازينها على أحداث تختزل مفاهيم ذات منحنى إطلاقي تجريدي. فهي تتميز بخروجها عن الدلالة الزمنية المقيّدة. فالمصادر أحداث لا زمنية واللازمان قرين الإطلاق. فتغدو هذه العاوين وقائع مطلقة تحتضن بلختها عوالم شعرية قائمة الذات.

وتمثل هذه العاوين لافتات كتب عليها الشاعر شعارات نضالية. فعنوان «الضمان» هو على رأي الشاعر ضمان الحرية والامتلاء والارتواء. ولذلك كانت القصيدة الحاملة لهذا العنوان مهداة لـ «يول / الأتار» (10).

ومدار معانيها على الحرية والخير

وإن كان في الغابة شحور صداً

فهو شحور الحرية. وإن كان في البلدة خبز فواح

فالشعب أكله (ص 11).

وتستحيل قصيدة «النزهة» إلى كفر بسجون الأرواح والأفواه ودعوة إلى الرّحيل عن مدينة تتشر فيها الأنفاس وتغتل فيها الأشواق. فيتخلل العنوان باعتباره صورة جامعة إلى صور فرعية تجسّد مختلف هذه المعاني:

الطريق قفص حديد

في حديقتهم العمومية

بين مشائر النور

وأزهارهم عفاريت

والأشجار قطاع طريق

والطيور قطاع هواء (ص 14)

وتغدو قصيدة «حب» معلقة مطوّلة تشتمل على واحد وخمسين بيتاً يتنوّى فيها القرماضي بحبّ قريد من بوعه كافر لما لا يهجه. فهو يكره التطيّل والتزجير، وعهر الجسد والفكر. وبيّقت التزمت والتعصب والفكر المدجن والمعلّب. إن «حب» الشاعر كالموت لا يعترف بالطبقات. لهو «حب» العفوية والمجنون. وتستوي قصيدة «حب» مشهداً بانورامياً يتضاف فيه الشبق والأيديولوجيا.

حب ثائر مجنون

حب لا مبارك ولا ميمون

حب يحبّ طعام خبز الشعير بزيت الزيتون

حب ليس بقرم ولا بمعلق

حب معلق بمعلق (ص 23)

أما عنوان قصيدة «المجنون» فمعني على صيغة اسم المفعول «اسم المفعول ما اشتق من فعل لمن وقع عليه» صيغة على المفعول (31). ويرسم القرماضي على وجه المفعوليّ لوحة للمجنون. والمجنون صورة جامعة لخمس صور فرعية تذكّرنا بأبله دوستوفسكي ومجنون جبران. ليس الجنون حقيقة واقعة. إنّما هو تهمة ساطعة مرهونة بسلوك الشاعر ومواقفه حيال حقائق الواقع وتصاريفه وتضاريسه.

لذلك أقام الشاعر نصّة المعنونة بهذا العنوان على بنية تركيبيّة مزدوجة مشروطة تنظم فعلين. الفعل الأول متعلّق الجنون وشرط إمكانه وتحققه تحقق الفعل الثاني. ولذلك صورتان:

يصدق الشاعر في الصورة الأولى بالحقيقة فيتنبّأ بذاته ويعلم عن شهوانه ورغباته. فيرفض مثل حبيبته «الحس أصابع الرجلين». ويدحض قول من «لا يقول إنّ الحمار الأعور... آية في الحسن... ويدع في

الذكاء». ويحلم يزهو الديكة الحمراء والسعادة والربيع الأخضر. ومتى أتى الشاعر هذه الأفعال رمي بالجنون وقيل «إنه المجنون».

على أنه إذا أتى الشاعر بالمقابل في الصورة الثانية فعلا واحدا، فسلم بالبداهة وأقبل المناقاة من الكيش كان جزاءه رضا الناس، والإيمان برصانته وفنوته وأخوته وغدا من تهمة الجنون براء. كذا الواقع يعقل المجانين ويدفع بالمعلاء إلى الجنون. فنحن لئلاء لوحتين متقابلتين نقاب مواقف الشاعر وأهله ضمن الصورتين:

و أن أبا

سمعتهم يروون لأنفسهم

إنه المجنون!

لقد عاد بعد فجاء

إنه الفتى الرصين

إنه الأخ العتین

إنه رفيق اليوم

إن اليوم سعادتنا (ص 24).

وليس عنوان قصيدة «الأم» بأقل رمزية من المحو. فالأمل جوهره سراب يتعلق به المرء حتى يبلغ «عام الفيل و عام الفيل و عاماً و عاماً...» ولا شيء غير تداول الأيام والليالي، والتأمل والحرج والقلق والضجر والحزن والاكئاب والاختناق والظلام. ورغم ذلك لاشيء غير الأمل. فالإنسان على الدوام مهاجر زاده الخيال.

وهذه العناوين إذا ما ربطناها بنصوصها نأكد لنا أن كل عنوان يختزل مشهداً شعرياً قد يكون بهلوانياً كـ«المجنون» أو جنائزياً كـ«الندامة» أو رسمياً كـ«التصفيق» أو وجدانياً كـ«حبة». وهي في جملتها مشاهد قائمة على السخرية والهزل.

ويندرج بعض هذه العناوين ضمن ثنائيات تقابلية

تفتح على حقول دلالية ناطقة بدلالات ثرية مثلما هو الحال في الثنائيتين: (حضور/ غياب) - (سلامة/ ندامة). وتتركز هذه الدلالات على مبدأ التضاد يجمع بين طرفي الثنائية الأولى: الحضور والغياب. ومنهما ينبس في ذات الشاعر وشعره شيء هو كالثائب الحاضر أو كالحاضر الغائب جماعه قلق وأرق، ودم ومرارة وظلام وجوع.

ولذا طغى ألق الحياة وبريقها وطيبها وروحها. وحضرت بالمقابل شقائق الموت.

وتتجلى مداليل طرفي الثنائية ضمن قصيدتي السلامة والندامة. وكلتاها فعل إيديولوجي مشروط. لقد هدى القرماذي قارته طريقين يختزلهما عمل لغوي قوامه النهي والأمر.

- طريق السلامة وهو طريق ملئود على نحو فاضح واضمح. ومهره اتباع المسالك المعبدة وإرضاء الناس ما دام المرء في أرضهم وترديد ما قيل على وجه المدارة:

فما كما قيل

والنهر بلون العيس (ص 17)

- طريق الندامة وهو طريق زلوق زهوق. ومهره الرفض والتمرد والخروج عن القوانين والطلوع مكان الشمس:

فلا تقل كما قيل

واطلع مكان الشمس (ص 15)

والملاحظ أن العناوين يتوجان قصيدتين كما الوجه والقفا أو طرفاً ثنائية أساسها التقابل بين الحياة العزيزة الكريمة أو العيش مغموما في الذل والمهانة. هي الحياة إما تبر وإما تراب.

بنية التركيب:

بنية التركيب أكد من بنية الأفراد وأكتف. فكلما

فالمعجم ههنا رصيده دائر بأكمله في فلك حفل دلاليّ
طافح بالعدم.

حياة بلا قد

وحه بلا حد

كل شيء نمل

كل شيء نمل

كل صحة وباء (نفسه)

أما عنوان قصيدة «نهجا»، فهو منط أناشيد الوهم
والوهمين. فقد أقام الشاعر نصّة على متضامين التحما
على خلفية ما بينهما من معانٍ مجازية أهمّها الملكية
والتخصيص. جاءت صورة نهج الشاعر وقومه على
هيئة تحولت من خلالها الحجارة إلى حضارة ونمط
عيش. هنالك اهتمام مهوس من قبل الشاعر بالمعيش
اليومي ومتداول الكلمات والأشياء والأفكار. لم يخل
القرمادي بأن يخلع على هذا النهج شتّى قبس النور
وأرطها. وأن يسبّه كل فضيلة. فهو يراه «أخطبوط،
مريلة، كوكب، لمة، الفتيان والسكاري...» (ص 34).

ونسوي صورة «نهج» على هذا النحو محتشدا
للمشاهد اليومية جليها ويسيطها. ويرتد هذا الفضاء
بمعجم العنوان والقصيدة إلى قاع اجتماعي من أخصّ
خصائصه الفقر والتخلّف وموميائية الفكر، والعجز
والنجاح والسكر والصلاة على الموتى، والمراعة على
الفراط والأكباش... فحيثما قلب الطرف إلا وتراى
«نهجا» قرناقا تشوشط فيه الأحلام (نفسه).

ما كان الشاعر رضيّ النفس عن «نهجا». وسواء
كان معنى النهج محمولا على وجه الحقيقة أو المجاز
استقام مشحونا بدلالات لا تنأى مقاصدها عن صورة
الواقع المشلول.

ويتضاف عنوان قصيدة «أم أربع وأربعين» إلى عنواني
القصيدتين السابقتين بنية ودلالة. هذا العنوان وظفت فيه
الإضافة لقد العلم بالتخصيص بواسطة الحكاية المثلثة

نأى البناء عن بساطة التركيب، كان المعنى بدوره
أعمق وأوغل في الدلالة. ولقد توزعت مجموعة
أخرى من العناوين على أنماط شتّى من النسي تجسّست
في نمطين من التراكيب: التراكيب الجزئية والتراكيب
النامية.

التركيب الجزئيّ:

أجرى الشاعر هذا النوع من التراكيب مجرى الإضافة
والنمّة والعطف والحرفيّة والبحر. ووظف تراكيبها لتأدية
دلالات مقصودة توظيفا خرج بها عن مداليلها الحرفيّة
ليشبعها بمعانٍ يلهمس قاروها بيسر نزوعها متزع الرمز
والإيحاء.

الإضافة:

ينظمها صنف المركبات الإضافيّة. ضمّتها الشاعر
ثلاثة عناوين لثلاث قصائد: «هواء الغد» و«نهجا» و«أم
أربع وأربعين».

ويرجع التناغم البيوي التركيبي والدلالي بين دكتي
الإضافة. وذلك على اختلاف هذه الإضافات

في قصيدة «هواء الغد» يختزن العنوان إصرار الشاعر
على رفض أيّ هواء آخر يكون كالقبيء والوباء والشلل
والخشاء والهذر والثرثرة.

هواء الغد

خمرة مغروسة في قلب المشتاق

جين وزيتون في الأفاق (ص 31)

هي ذي المعادلة التي سنّها القرمادي لهواء نقبيّ
معدوم مفقود في واقعه. هو هواء الشيع والامتلاء
والاشتاء ليس ثمّة متفحّش. يا خوف اليوم من الغد،
«الهواء السائد» جملة من المعادلات الرياضية نتاجها
مدارها على السلب والاختناق والانسحاق...

متوترة لعناصر من الطبيعة القضي: «في عاصفة من التصفيق» و«رعود من التصفيق» و«في زلزال من التصفيق». تصاحب أصوات الطبيعة الغاصة عملية أكل الذباب. فكلما أكل المتحدث عنه مزيدا من الذباب تعاضل مذكر التصفيق والتهافت حوله.

ويتحول أكل الذباب لدى الشاعر حماية غنائية منصوحا به متداولة على الألسنة لقيمة نتائجها. ويوصي القرمادي قارئه باتباعها مشتما له فوائدها:

قيل إن أكل الذباب

من الحسانت

يكفر الذنوب

ويدفع العتاب (ص 32)

أما علاقة الانفصال فهي ماثلة في عنوان «الإنسان والحيوان» سوى الشاعر بالمعطف في هذه القصيدة رسما قام على ضرب من المشابهة المقولوبة المعكوسة. فالإنسان يستحيل إلى حيوان يسكن «فيلا بيضاء» يسكنها سـ. ورجلته ومام سررها «بدوية عوراء» تستحدي كرمه. وعلى خلاف ذلك يتحول الحيوان إلى إنسان يسكن «حشـة دهماء» رفقة زوجته. وأمامها «لبوة حوراء» تشب أذنيه بكلام غزل لا يخلو من شبق: «أما أصغر رأسك» (ص 17).

ثم انفصال بين «مدينة الحيوان» و«حديقة الإنسان» فتلك العلاقة البينة العاطفة الجامعة بين كونين متناقضين متفصلين: كون الحضارة وكون البداوة وما يستبعانه من حيازة قيم متنافرة.

ولعل الشاعر وقد جاس خلال هذين العالمين كان باحثا عن قيم أصيلة في واقع يدين باللاقيمة. إنه البحث عن إنسانية الإنسان وسوي الكيان في عالم الحيوان. والحاصل مما تقدم أن التركيب العنفي كان تركيبا واصلًا فاصلًا في هذين العنوانين بين المعطوف والمعطوف عليه بنية ودلالة. ولا غرو فالمعطف من

المعجانية. فالمضاف هو «الأم». والمضاف إليه يدرك حدة بعدة. أخرج الأستاذ دويبة «أم أربع وأربعين». فأخذت الدويبة ترقص «الديجارك». ثم سقطت مغشيا عليها. وعد التلاميذ أرجلها فوجدوها أربعين! هل هي أم أربع وأربعين رجلا؟ أم أم أربعين فقط؟ انتهى الدرس الغبي الفاضل. التلاميذ يخفون الأستاذ وكأنه المسيح إذ صلب أو غاليلي سفحوا دمه لقروله بدوران الأرض. أخطأ الأستاذ في الحد بالبعد فأقيم عليه الحد على شريعة الكفر بالعلم والعلماء.

نحن إزاء ثلاثية تركيبة قامت عليها عناوين هذه القصائد. ووظف القرمادي خلالها الإضافة بما هي «مبالغة في البيان» (32). وتمخضت الإضافة لتأدية معنى التخصيص أساسا. فقد خص الشاعر الواقع المتقود بصفاته المخصوص بها سلبا.

المعطف:

المعطف في اللغة الشيء. وهو في هذا التبدية تحليلي النسق. إنه بنية نحوية مجردة وظلة الشاعر الأدبية مجموعة من الأغراض والأعراض الدلالية. ويتولد معنى المعطف من معاني حروفه. فعطف النسق عطف حروف. وهو في هذه العناوين حرف الواو المقيد لمطلق الجمع بين المعطوف والمعطوف عليه.

وقفنا في المدونة على عناوين ينظمها مركبان بالمعطف: «الإنسان والحيوان» و«التصفيق والذباب». والخط الناظم الجامع بين طرفي المعطف أساسه علاقتان: الاتصال والانفصال.

يكمن الاتصال في ذلك التعالق الممكن بين صورتَي التصفيق والذباب. فالصوت الذي يحدثه التصفيق كصوت طنين الذباب. والتصفيق إشارة أبلغ من العبارة. هي علامة على الاستحسان وبلغ الموافقة والرضى. لذلك قرن الشاعر حركة التصفيق بأصوات

التواضع. وهي على حدّ تحجير سيبويه جارية مجرى «الشريك على الشريك». فهما كالإسم الواحد (33).

النعت:

يعتبر النعت أحد التواضع أيضاً. وليست «التواضع هي الثواني المساوية للأول في الإعراب» (34) فحسب، بل هي مكحلة مساوية لها في الدلالة. وذلك أن النعت يقوم على مفهوم الصفة. «فالصفة والنعت واحد» (35). . . «والصفة لفظ يتبع الموصوف في إعرابه وتحلية وتخصيصا له بذكر معنى في الموصوف أو شيء من سببه» (36).

تقوم النعت في نصوص قصائد هذه المدونة إجمالاً بثلاثة عناوين سوأها الشاعر ضمن مركبات نعتية ثلاثة. أولها عنوان المجموعة «اللحمة الحمية». وثانيها «المقامة القلمية» وثالثها «النشرة الجوية».

ولئن اختصّ العنوان الأول - علي ما أسلفنا في تقديم هذه المدونة - بتخصيص اللحمة بالحية بعد، بذلك راح لورود هذا النعت صفة مشبهة. وهي كما اشتق من فعل لازم لمن قام به على معنى الثبوت (37). وحتى لا يكون الكلام عوداً على بدء نشير إلى أن النعت في هذا السياق عالق بهواجس الشاعر النازعة متزع الحفر والنش في لحم الواقع الحي.

أما العنوان الثاني القائم على النعت فقد اشتقة القرمادي من الموروث السردى العربى القديم. وهو أدب المقامات. أقام الشاعر في قصيدته حواراً بين القراطس والقلم الضامى إلى المداد الذي أخذه النحاس. ويلمس القارئ حضور جنس المقامة في متن النص سواء تعلق ذلك بطريقة القص، أو تواتر أسلوب السجع، «مالك غفوت وجفوت حتى ضنت بك الموت». . . «وحنّ قلبي إلى مساسك واحتكاك جسمي برأسك» (ص33). ويلمس أيضاً محاولة جمع

الشاعر بين منازع التعليم والموانسة والامتناع. وهذه وظائف في القص تمثل منازع لا نعدم حضورها المستحكم في بنية جنس المقامة.

فهذا العنوان «المقامة القلمية» يحيلك أساساً على ما ذكرنا من خصائص المقامة. وأهمها النقد، يدبّن الشاعر صمت اليراع وحياهه عن جادة الالتزام وحمله راية الولاء والطاعة العمياء. ولعلّ أبيات القصيدة الماثلة في المقطع التالي تبين أيّما إيانة عن عميق المغازي التي رام القرمادي تبليغها:

ما بك أصبت بالكتم

إلاّ عن قول نعم

وقد طالما والله ترتمت بلا وجل

وصنفت الأناشيد

وثلث القول العتيد (نفسه)

واشتقّ الشاعر العنوان الثالث «النشرة الجوية» من خطاب الإعلام المناخي واصطلاحاته. فكانت القصيدة بمثابة إحالة على نشرة جوية لا شرقية ولا غربية. . . وكانت درجة الباردة في ارتفاع. . . وكان البحر مسكوب بدعوة متحركة إلى الهيجان (ص12).

لقد تحول الشاعر بالمعجم من مجال علم المناخ إلى مجال علم الإنسان. ومسّ هذا الانتقال وسائط الإيلاخ والبلاغة في القصيدة. ولم يكن العنوان مرآة عاكسة بأمانة مناخاً طبيعياً على الحقيقة. بل كان مناخاً بشرياً تتراءى عبر تضاريسه طبيعة الإنسان وتقلّ جسده وشدة اضطراب قلبه وضياعه بين الشرق والغرب. تتجاذبه رياح النفس ويزودة الضمير وهطول الأمطار النارية وظهور الأشجار الوحشية إلخ. . . وهذا من أثر فعل التفكير والتدبر يجرّبه الشاعر بحثاً عن واقع الإنسان في مهبط رياح الطبيعة.

يتضح ممّا أسلفنا النظر فيه أن توظيف الشاعر النعت قد أتاح له أن يدير القول في مناسبات اجتماعية واقعية

متنوعة كان أولها الإحساس بغناء اللحمة الحية. وكان ثانياها القدم وما يستثيره من معان. أما ثالثها فكان بين مآخي الطبيعة والإنسان.

الحرفية بالجر:

يجسم هذه البنية النحوية عنوان وحيد. ولقد ورد مركبا حرفيا بالجر: «إسبانيا». وهو معيد للطرفية المكابة ومتعلق حرف الجر «إسبانيا» بما هي جنة للحرية. إسبانيا ليست سوى رمز مشحون بمفاهيم قيمة أساسية أثيرة لدى الشاعر مقصد هذه القصيدة. لقد عربّ القرمادي تلك الأسطر الطافحة بروى الشاعر «بول إيلوار».

ولم تكن ترجمة القرمادي لهذا النص سوى إعلان صريح عن تبيّن تلك الرؤى. وقام النص في هذه القصيدة على ثلاث جمل شرطية جملة شرطها «إن كان بإسبانيا». كل جملة متبوعة بما تنقوّم به «شجرة الحرية». وتواتر هذا الملفوظ كاللازمة مرتين. وتواتر لفظ الحرية ثلاث مرات. وتختزل القصيدة برمتها إيمان الشاعرين بالشعب.

إن كان بإسبانيا كأس من الخمر سلاف

فالشعب شاربها (ص 11).

ويمثل هذا المركب الحرفي بالجر آخر الأشكال النحوية الجزئية التي وظفها القرمادي إلى جانب الإضافة والمطف والنعت. وهي أبنية نحوية مجردة احتضنت ملفوظات العناوين وشحتتها بمعانيها ودلالاتها. ولم يقتصر الشاعر على هذه التراكيب الجزئية بل استعمل التركيب التام.

التركيب التام:

المقصود بهذا النوع من التراكيب الأبنية الجميلة. وتنفق في هذه المدونة على أربعة تراكيب جميلية. اشتمل عنوانان على جملتين اسميتين بسيطتين هما:

نصائح إلى أهلي بعد موتي، وسوريريز برتي في قبري. وانتظم عنوانان آخران جملتين فعليتين بسيطتين هما: دعوني لشأني، وهل يبفض التفاح؟.

الجملة الإسمية:

يتعلق العنوانان الأولان بالموت في أجلى صورة الواقعية. فالعنوان نصائح إلى أهلي بعد موتي جملة إسمية ذات مضمون قضوي. ومن المعلوم أن الجملة الإسمية تستخدم للإخبار عن الموجودات والكانات. ويتوسل إلى ذلك بذكر الأحوال والهيات وتعيين الصفات وتحديد المقامات.

ويجسم هذا العنوان مجموعة من الوصايا. فالشاعر أقام نصّة على جملة شرطية مطوّلة تتركب من جملة الشرط: «إذا مت يوما بينكم... وهل أموت أبدا». وتتركب كذلك من جملة الجواب. وهي في واقع الأمر سلسلة من الجمل الفعلية القائمة على مجموعة من الأفعال النحوية. وتند جميعها إلى عملي الأمر والنهي: «فلا تفعلوا... ولا تحلوا في الجنة... ولا تأكلوا في فرقي... ولا تذروا... ولا تمنعوا... ولا تزوروني... ولا تقولوا في جنازتي...». ولا يكتفي الشاعر بذلك فيبرز هذا الرقص بجمل إخبارية تقريرية صدرها بأفعال مواضع مسبقة بأداة التحقيق قد. يقول: فقد طاب عيشي... فقد كانا أشهى... فقد اعتادت... (ص 24).

ومحمل هذه الأوامر والنواهي وصايا الشاعر لأهله بأد تكون مراسم دفنه خارجة عن المألوف والأعراف. فهو يرفض أن يؤن وأن تقرأ عليه السور المألوفة قرأتها في مثل هذه المناسبات. ويرفض أن يحتفل بذكراه العرفية. وأن تنصب للملك مآذب الأكل. ويأبى أن يزار ضريحه في المواسم والأعياد وقد أشبع عزلة ويعادا في حياته. سم الشاعر هذه العادات التي أفرغت فعل الحزن من معناه. لذلك أوصى في نهاية القصيدة أهله قائلا:

إذا مت مرة بينكم

وهل أموت أبدا

فضعوني في أعلى مكان من أرضكم

واحسدوني على سلامتي

واحضى القرمادي في قصيدة «سوريريز برني» بالموت من خلال مشهد شعري جنائزي احتفالي. يصبح القبر ملهى يقام فيه حفل سوريريز برني يتعاقب فيه النواصي والخيام. فالشاعر ههنا يرنو إلى «ما وراء الجبة إلى ما وراء الله» ويجهش باللغة بكاء وغناء، و«ترتج» الخواصر المتنتطعة على إيقاع قوفاة الدجاج العاقر وسردكة الأحمر القاصرة» (ص ص 18 - 19). هو ذا حفل في القبر أو مرثية الوجد الأخير. الشاعر يرقص رقصة الديك مذبحا من اللذة والألم. وسيواري قبراً «صقيل اللحد شفاف الكفن».

والملاحظ أن شعريّة الموت أثيرة لدى القرمادي. فقد خصّ هذا الموضوع بتعنيّن ضمنهما رؤيته لهذه الظاهرة الاجتماعية وبين من خلالها موقفه من الموت طقساً وتعبيراً ثقافياً وجدائياً وجودياً. «والأهم من ذلك كله أن مفهوم الموت عنده في القصيدتين طقس ولادة وإنبات وتوق إلى الانعتاق والخلاص. إن تيمة الموت تتجاوز كونها أحد موضوعات الشعر وغرضاً من أغراضه إلى بنية ورؤية تحتضنان تجربة شعريّة فنيّة واجتماعيّة انطولوجيّة».

الجملة الفعلية:

وبالموازاة خصّ الشاعر عنوانين آخرين بجمليتين فعليتين. والجملة الفعلية مدارها على التقرير. انتظمت الجملة الأولى العنوان الأول «دعوني لشائي». فانتزعت عملاً لغوياً أساسه الأمر المفيد لمعنى الانتماس. وتواتر هذا الملفوظ أربع مرّات أولاًها العنوان وسائرهما في متن النص. ثمّة دعوة صريحة إلى الحرية. فالشاعر يبحث عن

رفقاء له غير مألوفين. كل شيء في هذه المجموعة يشي برغبة الشاعر الدقّينة في كسر السائد، ورفض النمط، ودحض الفكر المعبّ والسكوك المدجّن. لذلك طلب حرّيته فوجدها بين أحضان المجانين والأموات. وإذا بهم الملاذ والسوى.

وتتصبّ مكونات معجم القصيدة على ما يجسّم ملفوظ العنوان. فيقسم القرمادي العالم قسمين: العقلاء والمجانين. ويصبّ جام غضبه على العقلاء فيقول: «إنّ بي من العاقلين حزناً... واكتئاباً...» ويضفي على أهل القصة الثانية صنوف التمجيد: «إنّ لي مع المجانين وعداً... وجدلاً... وكلاماً...» - «إنّ لي مع المجانين شجواً... وصباية... وراحة في النفس...» - «إنّ لي مع الأموات وعداً... وجدلاً... وكلاماً... قد يبدو لكم محالاً...» (ص ص 29 - 30). ومن الواضح أنّ هذه الأبيات تختزن موقف الشاعر من الكون والوجود والناس.

لما يتّجه العنوان الأخير فهو مناط قصيدة «هل يبيض التفاح؟» ليبحث هذا العنوان على طريقة السوراليين تركيبة عجيبة. تتناسل الأفكار وتوالد الأخيلة. فتقلب المفاهيم والمعادلات. وينحو القرمادي منحى اللاعنقول. فيجعل من الحمار ساللاً ذكياً، ويجعل الضاحكة دجاجة. الخطاب داخل هذا النص استعاريّ بالأساس. وينصب فيه الشاعر حد الإغراب. فيخلق قصّة حمار ذكي يحذق طرح الأسئلة متى كان صاحبه مخمّراً: «هل يبيض التفاح كما يبيض الدجاج؟». ويترج في صلب هذا النص أيضاً حكاية مثليّة يردّ نصّها بعد أحد أفعال القول. ويضمّنها على وجه التناص قول أبي التماية: «ألا ليت الشباب يعود يوماً». و- التناص كما هو معلوم - يعني «أنّ النصّ الجديد قيد التّراسة أو التفسير، ليس نصّاً نقياً خالصاً، لكنّه يحمل آثار كلّ النصوص التي قرأها المؤلف ولم يقرأها» (38). ومن هذه القصيدة قوله:

يحكي أن "نفّاحة من التفّاح

باضت ذات صباح

فإذا الدنيا تعجّ بالنّباح

وإذا التفّاحة في قصص الاتّهام

تبكي تصيح في الحكمّ

ألا ليت الدّجاج يعود يوما

فأخبره بما فعل المبيض (ص 13)

وعلى هذه الشّكلة يلتحم العنوان بالنّصّ التحاماً تنصهر ضمنه مكونات واقع عجائبي غرائبي لا نخال الشاعر الذي رسمه إلّا رازماً. فقد قصد تشخيص مشاهد بعينها والتّنديد بضعفاتها ورداعتها، وتوسّل في هذا المقام بعمل لغوي هو الاستفهام الإنكاري المقصود به الإثبات. إنّه خرج بالاستفهام من مجرد معنى الاستخيار وطوّعه لتأكيد صورة واقعه التي مدارها على الصباح والنّباح وما يستتبعانه من مداليل الهرج والمرج والسّفخ.

وبوسعنا القول إنّ التركيب الجمليّ الجملة الفعلية كان خادماً لعناوين الصّور الشعريّة وأشكالها ومضامينها. استخدم الشاعر هذه البنى النحويّة على وجه التّحديد لتنجاعتها وكفايتها حصراً ودلالة. ويكمن ذلك في طاقاتها التّقريرية والتّبسيّرية المساوقة لنسق شعريّة الواقع. فالاهتمام في الجمل الفعلية كان منصّباً على المسند مثلاً بالفعل باعتباره ما يخبر به عن المخبر عنه وهو في الجملة الأولى «الشان» وفي الثانية «التّفاح»: «دعوني لشأنّي» وهل يبيّض التّفاح؟. أمّا الاهتمام في الجملة الاسميّة فقد كان مصروفاً إلى المسند إليه مثلاً في المبدأ باعتباره موضوع الحديث المخبر عنه. وهو النّصائح الموجّهة إلى أمل الشّاعر في الجملة الأولى، و«السوربريز بارتي» في الجملة الثانية

خاتمة

معيناً في هذا البحث إلى تحليل أهمّ الجوانب المتعلقة بتجربة صالح القرمادي. وحرصنا على تحقيق عابثين أساسيتين:

- رصد ملامح هذه التجربة وأبعادها الفنيّة والفكريّة. وذلك من خلال دراسة لعناوين إحدى مجاميعه الشعريّة. وهي «اللّحمة الحيّة».

- تبيان مظاهر طرافة هذه التجربة في مستوى طريقة الكتابة وإنشائها. وحاولنا تدبّر سياسة القول في صياغة عناوين القصائد وما يستتبع هذه الصياغة من إثارة قضايا الشعر الواقعيّ. وذلك على صعيد التوظيف اللغوي، والتوظيف الدلالي بما هو ناتج المعنى المحضون بالمباراة والإيقاع والصّورة.

وممّا استرقفنا ارتباط اللّغة ضمن هذه العناوين إجمالاً بالإنغال في ما وراء اللّغة. فهي مكوّنة بالهدف الإجماليّ ورسم الموقف الشعريّ وتصوير مكوناته وتضاريفه إلى السّمة الطاغية على هذا الشعر ارتباطه الوثيق بالواقع: «ولكنّ هذه العناوين ليست مرآياً عاكسة للواقع بأمانة ساذجة.

ويتنصق الشعر بالواقع، ويتحد الواقع بالشعر. ولكنّ القضية في هذا الشعر هي علاقة القصيدة بالحدث. المنطلق هو الحدث. ولكنّ الشعر لا يماهيه. فالحدث عنصر مولّد للشّاعر الذي يتجاوز به بما يضفيه عليه من روحه وفنّه.

وهذا لعمري ممّا وقفنا عليه في «اللّحمة الحيّة» لصالح القرمادي. انطلقنا من ملفوظات عناوين قصائده هذه المجموعة. واتّهينا إلى النظر في نصوصه فألقيناها عماد تجربة شعريّة كانت ولا تزال موضع جدال ونقاش. وهي تجربة أنطق صاحبها بتقديرنا من خلالها المحظور، وكشف المستور.

- (1) محمد الهادي الطرابلسي، كشف الظنور عن غاويير الدواوين في الشعر التونسي، بحث مرفوع في طريقه إلى النشر
- (2) نفسه
- (3) نفسه
- (4) عبد الحميد لؤلؤة، ترجمه مقال الواقعية، موسوعة المصطلح النقدي، مقال الواقعية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط 1، بيروت 1983، ص 18-19
- (5) عبد السلام المسدي، الاندواج والماتلة في المصطلح النقدي، أعمود الشعر والسمعية، مجلة العربية للثقافة والعلوم، السنة 13، عدد 24، تونس، مارس 1993، ص 38
- (6) راجع تعميقاً للنظر في مباحثي الشعرية
- Paul Valéry, «Propos sur la poésie», dans Œuvre Gallimard, la «Piéade», 1957, T1, p 1362
- Tzvetan Todorov, article «poétique», Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage (1972), Le Seuil, «Points Essais», 1979
- David Fontaine, la poésie introduction à la théorie, Ed Nathan (Université) Paris 1993, p 8-9-10-11
- Roman Jakobson, «Linguistique et poésie» Essais de linguistique générale, ed de Minuit 1963, p 2,10
- (7) نظري هذا الصدد محمد أنحوة، مبحث في الشعر، مقدم وانتهاب منشور ب كلية الآداب والعلوم الإنسانية بصفافس 2004، الصفحات 12-13-14
- (8) Paul Valéry
- (9) Todorov, op.cit.
- (10) «نظر فوري الرمزي شعري» ابن العربي، بحث في سبيل نصيب برواية عربية ودلائها، مركز النشر الجامعي، تونس كلية الآداب بصفافس جامعة تونس 2002 (المقدمة)
- (11) لسان العرب، مادة (ع-ج-ح)
- (12) راجع تعميقاً لهذه الحسابات مازوق اعجماني، النقد والايديولوجيا بحث في تأثيرات النقد الاشتراكية في النقد العربي الحديث، منشورات كلية العلوم الاجتماعية والإنسانية بتونس، 1995، ص 59.
- (13) محمود طرشونة، الأدب الأبيض أو درجات التعبير في الأدب العربي القديم، ضمن أعمال ندوة ملتقى الأدب العربي، مركز الدراسات والأبحاث الاجتماعية والاقتصادية، تونس 1978، ص 141 وما بعدها
- (14) الطاهر الهمامي، جدل الفن والواقع، أعاني الحياة مثالا، حوليات الجامعة التونسية، عدد 35، كلية الآداب بتونس، تونس 1994، ص 169
- (15) توفيق بكار، اللحمة الحية، دار سيناس للنشر، تونس 1982، المقدمة، ص 8.
- (16) نفسه، ص 6
- (17) راجع محصور هذه المسألة الطاهر الهمامي، حركة الطليعة الأدبية في تونس، 1968-1972، نشر كلية الآداب بتونس، دار سحر للنشر، تونس 1994، ص 141.
- (18) راجع هذا الصدد حمادي صمود، الشعر العربي المعاصر في تونس، محمد الباطن، المعهد السادس الكويت 1997، ص 13 وما بعدها وتحديد الساحت المتعلقة بمصالح الرمادي ووجوده العلمي والثقافة الطليعية
- (19) نفسه.
- (20) Hamda Hamada, littérature maghrébine, Salah Gannadi (1933-1982), La Presse Tunis, Lunda 5 Avril 2004.
- (21) للشاعر مؤلفات شعرية وسردية أخرى:
Nos ancêtres les bédouins, poème en Français, éd. PJ Oswald, Paris 1975.
- Le frigidare, nouvelles en Arabe et en Français, éd. Alif, Tunis, 1986.

- Hamdi Hmaidi, opcit. (22)
- (23) يقول الحمادي في المرحح ذاته «ويعتبر صالح القرمادي فصلاً عن ذلك ترجماب بارعا فقد عرب روايات من الروايات التراثية المكتوبة باللسان الفرنسي مثل «سأهيك غزالة لملك حداد» و«الطلاق» ترشيده بوجودة. «ومما الحكيم، مما المعتوه للطاهر بن جلون. ونقل في المقابل من العربية إلى الفرنسية خصوصاً سرديّة تونسية لملي الدوّعاجي، وعروسية النّالوتي، ونور الدين عزيّة وغيرهم .
- (24) توفيق بكار، المرحج للسابق، المققمة، ص 8.
- (25) الطاهر الهمامي، المرحج السابق، ص 140.
- (26) توفيق بكار، نفسه، ص 5.
- (27) أحمد حادق العرف، شعر القرمادي بين الفن والواقع، مجلة ثقافة، عدد 6، تونس، مارس أفريل 1971، ص 67
- (28) راجع في هذا الصدد محمد الهادي الطرابلسي، مفهوم التوظيف في الدرس الأسلوبى الحديث، مجلة دراسات لسانية، المجلد 3، تونس 1997، ص 113 وما بعدها.
- (29) الطبعة الأولى عن دار سراس للنشر، 1970 أما الطبعة الثانية فقد صدرت عن نفس الدار أول حريف سنة 1982
- (30) Eugène Grindel dit Paul Eluard (1895- 1952). Poète capitale de la douleur, les yeux fertiles
- (31) الاسترهادي وضي الدين، شرح الكافية، دار الكتب العلمية، د. ت. ج 2، ص 203.
- (32) ابن يعيش، شرح المفصل، دار عالم الكتب، بيروت، د. ت. ج 3، ص 12.
- (33) راجع فضاء التوابع في الكتاب لسبيويه، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 3، 1988، ج 1، ص 221، 441-ج 2، ص 5-125.
- (34) ابن يعيش، نفسه، ج 3، ص 38
- (35) نفسه، ص 47.
- (36) نفسه.
- (37) الاسترهادي (وضي الدين)، المصدر السابق، ج 2، ص 205.
- (38) د عبد العزيز حمودة، خروج من «شبه» (دراسة في سلطة النص) سلسلة عالم المعرفة عدد 298، الكويت نوفمبر 2003، ص 200

الاقتباس من الرواية إلى المسرح

المسعودي وإدريس نموذجاً

محمد عمارة

التعريفات :

لكي نتفّق على بعض المسلّمات لابدّ لنا أن نبدأ بالتعريفات، فنبداً بتعريف الرواية: فهي جنس أدبي حديث العهد مقارنةً بالمسرح وإن كانت جذوره تضرب في الملحمة مع هوميروس وهيرودوت وبرجيل - حسب رأي لوكاتش - وكلّ التراث المردي الذي يملأ الذاكرة الشعبية شفويًا والمكتوب مخطوطاً أو مطبوعاً. الرواية ظهرت حديثاً وهي جنس أدبي بدون تحديات تقنية صارمة (Le roman est un genre sans normes)، كما تقول آن أوبار سفالدي، لكن نقول بشيء من التجوّر: الرواية قصة طويلة تسرد سرداً وتقرأ قراءة.

أما المسرح رغم تعدّد تعريفاته في الثقافات المختلفة (الهندية، الصينية، اليابانية، والغربية) ومختلف المنظرين (ديدرو، كورفان، وبارت...) إلا أنه فنّ جامع لكل الفنون، فنّ الفعل والحركة، فنّ بصري بانماز «الكل» يعرف أو يعتقد أننا لا نستطيع قراءة المسرح، الناشرون يعرفون ذلك جيّداً للأسف، وهم لا ينشرون من المسرح إلا ما يدرّس في الفصول، والاساتذة لا يجهلون ذلك، ويفلتون بصعوبة بالغة من مشكلة شرح أو محاولة شرح نص مفتاحه في أيدي أخرى، ويعتقد الممثلون والمخرجون أنهم يعرفون

المسرح أفضل من أي شخص آخر وينظرون بشيء من الاحتقار إلى المفسّرين الجامعيين ويعتبرون تفسيرهم بلا جدوى، ثقيلاً على النفس، أما القراء البسطاء فيعرفون ويلمسون، عند مجازفتهم بقراءة المسرح، صعوبة قراءة نصٍّ لم يخلق للاستهلاك الكتابي... (1).

ولكن عندما نقرأ عملاً سردياً كتب أساساً ليقرأ أو ليستهلك مكتوباً فإن الانفعال والتفاعل مع النصّ يكون من هضمه الجاهل.

الاقتباس :

ومن هنا نخرج باستنتاج مفاده أن الرواية كتبت لتقرأ والمسرح كتب ليقرأ ويشاهد. تناقض واضح بين الجنسين فهل من سبيل إلى التوفيق بينهما.

إن عملية التوفيق تكمن في الاقتباس، والاقتباس يمكن أن يكون من نصّ روائي أو قصصي إلى نصّ مسرحي، وهذه حالتنا مع محمود المسمدي في نصّ «حدث أبو هريرة قال» والأستاذ محمد إدريس في عمله المسرحي «حدث». ويمكن أن يكون من لغة إلى أخرى ويمكن أن يكون حتى مع النصّ المسرحي نفسه. يقول برتولد بريخت بخصوص نظريته إلى أعمال شكسبير: «فلن أتردّد لحظة في تناول الأعمال الكلاسيكية تناولاً خاصاً بي وعلى رأسها مسرحية «كوريان» لشكسبير.

كان هذا العبقرى كاتباً مسرحياً عن حق ومن الأفضل أن يتذكر أولئك الذين يريدون أن يقوموا بتقديم العمل المكتوب بطريقة قريبة منه أنهم لن يكونوا مؤلفين لمعرض المسرحي على نفس الدرحة أو المستوى الفني لشكسبير⁽²⁾.

الافتقار يمكن أن يجمع النص الروائي بالفعل المسرحي، وذلك من خلال العناصر التي يشترك فيها النصان - السردى والمسرحي - لأن النصين يعودان إلى نفس المرجعية ألا وهي الملحمة، إذ حسب جورج لوكاتش فإن الرواية تضرب بجذورها في الملحمة وأرسطو يعتبر أن المسرحية خرجت من رحم الملحمة. فهذه المرجعية المشتركة تسهل عملية الاقتباس، وأول هذه العناصر المشتركة وجود الشخصيات بكل من المسرحية والرواية، والشخصيات لابد من تحديد أبعادها الثلاثة: المادية أو الجسدية، والاجتماعية والنفسية. فالشخصية في المسرح لابد لها من هذه الأبعاد حتى تكون قادرة على الاندماج في الحياة فوق الركح. كذلك في الرواية عموماً، يتطلب الروائي أن وصف هذه الأبعاد وتحديدها حتى تكون الشخصية أكثر وضوحاً وحياة وإقناعاً. أما بخصوص النص المسرحي، تتحرك فيه الشخصيات سواء أكان فضاء زمانياً مكانياً، فلا بد من تحديده بالسرد والوصف والصورة اللغوية في الرواية حتى تكون هذه الشخصيات أكثر قرباً من القارئ وإقناعه، ذلك القارئ الذي يبحث عن التفاصيل والجزئيات، لشخصيات أكثر واقعية، واقعية تسحر الروائيين وقراءهم.

أما في المسرحية فإن هذه التحديدات الزمنية والمكانية تعد ضرورة حتمية لتصوير السينوغرافيا (ديكور، إضاءة، ملابس، موسيقى...).

وينبغي ألا ننسى الحوار الذي يجرى عن صراع الشخصيات وهو العمود الفقري للنص المسرحي لأنه يكشف المواقف والأحاسيس والأفكار والقناعات وبالتالي يتيح تعري الشخصية أمام المشاهد المتابعين

باتت هذه العملية - عملية التعري (Exhibition) - أما هي الرواية بتصفها السردية فإن الحوار يتخلل الفصول واللوحات والمواقف، لأن الروائي يراوح بين السرد والحوار والتداعي الحر رغبة منه في إخراج قارئه من السير على وتيرة واحدة ويبعده عن الروتين والخمول، فمع الحوار يتكسر الخط الأفقي ليصاب بتعرجات كهربائية تنقذ القارئ من غفوة السردية. وتنقى الحكاية أو الخرافة (La fable) التي تمثل عنصراً أساسياً من عناصر المسرحية.

هذه العناصر المشتركة هي التي سهلت عملية الاقتباس إلى المسرح في البداية، ثم إلى السينما في مرحلة ثانية. ويبقى النص أصلاً ومرجعاً للعمل المسرحي سواء أكان هذا النص مقتبساً أو مترجماً أو مؤلفاً. فالنص هو الذي يحمل الأفكار العظيمة، الأفكار الخالدة التي تمنح قيمة الحق والخير والجمال لأن العزق شيء مؤقت، قابل للنفاد، النص وحده أبدي⁽³⁾، ورغم ما يقال عن الكتابة النصية الحديثة حيث يطغى فيها إلى كتابة تجمع الشعر والقصة والرواية والمأساة والخيال والتصور، ولكن الذوق السليم يجبر التعامل مع الإبداع بكثير من الوضوح والبساطة دون خلط أو مزج بين أكثر من فن أو أكثر من جنس، فيبقى الشعر شعراً والقصة قصة والرواية رواية والمسرح مسرحاً... (4).

وباعتبار أن النص يبقى أصل العرض المسرحي حسب ما يعتقد الكثيرون - وأنا واحد منهم - فإن هذا النص المقتبس هو الذي سيكون محور حديثنا، ولكن لماذا تتم عملية الاقتباس؟ هل أن الكتابة للمسرح صعبة مقارنة بغيرها من الكتابات؟ أم أن المسرح يبحث دائماً عن الجديد أو المتجدد. هناك نصوص مسرحية مبدعة، وأخرى مقبسة وثالثة تنجم فيها فنون وأجناس عديدة (المسرح جامع الفنون).

ورغم تعدد المصادر وكثرة التباين، ورغم العمر الطويل (25 قرناً) تظل النصوص المسرحية قليلة فلجأ

السردية واقتبس عنها ومنها (ملحمة غلغامش، ألف ليلة وليلة، سيرة عترة، الجازية الهلالية) ولكنه ذهب إلى النصوص السردية الحديثة فاقتبس منها (روايات نجيب محفوظ، وتجربة محمد إدريس وعروسية التالوتي: زينب). لكن لتترك الصعوبات التي تعترض الكتابة المسرحية والحلول التي وجدت في الاقتباس ونعرج قليلا على الخلاف بين المخرج والكاتب، وهذه صعوبة أخرى من صعوبات الكتابة المسرحية.

الخلاف مخرج-كاتب :

سيطر المؤلف على المسرح قرونا عديدة وكان سيد العرض بامتياز (قراءة 24 قرونا)، أما «المخرج فهو حديث عهد بالمسرح، جاءه متأخرا عندما اقتضت الظروف أن يسهم بجهده في العرض الدرامي. وقد جاءت الحاجة إليه مع الفهم الحديث لمهامية الإنتاج في مسرح اليوم وما يجب أن يكون عليه...» (6). لقد نسجم المسرح لعرض في أواخر القرن التاسع عشر (الكوث ساكس دوميتتن - ألماني) وأصبح سيد العرض (الإسماعيل) وأزاح الكاتب عن طريقه، وسحب منه السيادة التي مارسها طوال قرون، علاقة متشنجة أصبحت تربط الكاتب بالمخرج وأصبح الصراع بينهما صراع وجود وليس صراع حدود (أين يقف المؤلف وأين يبدأ المخرج).

سيطر المخرج على العرض المسرحي حتى اعتبره التقاد دكتاتور العرض، يلغي ما يشاء ويحذف ما يشاء ويضيف ما يشاء، هو فعال لما يريد، فهو الذي يمضي العرض (C'est le metteur en scène qui signe le spectacle).

وغالبا ما يذكر الجمهور المخرج والممثل مع إهمال شبه كامل للمؤلف. مع هذا الصراع الرئيسي برز صراع فرعي طفيف في بعض الأحيان وعميق في أحيان أخرى، وتمثل في كيفية التعامل مع النص: هل يضيف؟ هل يحذف؟ هل يغير؟ هل يقرأ؟ هل يفسر؟

إلى الاقتباس لأن الكتابة للمسرح صعبة وشاقة مقارنة بالنص السرد.

إن الكاتب المسرحي يمارس على نفسه رقابة ذاتية صارمة، لأن فن المسرح فن مباشر "الآن وهنا"، وفن جماعي إذ أن كل الفنون يمكن استغلالها فرديا إلا المسرح، ولذلك تكثر متنوعاته وخاصة أن الجزء يكون بالناظر وردة الفعل على الأفعال والتفاعل (مثلا الشاعر يقول: إذ تعرت ذات يوم تبتدء المؤلف المسرحي سيظهر الممثل عارية وتلك الطامة الكبرى) والمسرح فن جماعي بينما الفنون الأخرى فنون فردية (غزيرة القطيع عند الجمهور، عدوى تخرج من فرد وتصيب المجموعة).

المسرح خلق ونشأ وترعرع بين أحضان ثلاثة أشياء: الدين والجنس والسياسة، وهذه المواضيع محرمات عنه ويوصف دائما بأنه الفن المشاغب بامتياز، فالرقابة على المسرح رقابات سياسية واجتماعية ودينية واقتصادية (حدود الإمكانيات المادية) وينبغي ألا ننسى آخر الصعوبات وهي ارتباط العرض بحيز زمني (30 - 40 ساعة) ولأن مل المشاهد ونسبة الممثل على طريق العدوى إلى كل المتابعين للعرض إلتجلا واستهلاها. والنتيجة فشل المسرحية، ومع هذا قهل المسرح محفوظ حقا؟ يقول ألكسندر دين: «المسرح محفوظ من حيث أن النظارة يدلون برأيهم سريعا وبطريقة حاسمة فيما إذا كان العمل المعروض ناجحا أو فاشا...» (5).

هل المسرح فعلا فن محفوظ على حد قول ألكسندر دين؟ لا أظن ذلك، بل هو سيء الحظ: الحصار تلو الحصار والرقابة تلو الرقابة، والضغط تلو الضغط والنتيجة أزمة على مستوى التأليف والإبداع. قلت الكتابة للمسرح فكان أحد الحلول للخروج من الأزمة عن طريق الاقتباس من كل التراث السردية وخاصة الاقتباس من الرواية وهي أقرب الأجناس إلى المسرحية. التجا المسرح وخاصة العربي إلى النصوص

النص؟ وتختلف الاجابات حسب المخرجين من النقيض إلى النقيض خاصة بالنسبة إلى السؤال الجوهرى هل يرتبط المخرج بما ورد في النص ويكون المخرج مجرد ناقل لأفكار الكاتب وأطروحاته الفكرية والجمالية؟ أم للمخرج الحق في قراءة شخصية النص، فيحذف ويضيف حسب قناعاته الفكرية وتصوّراته الجمالية وحسب الاستراتيجية التي اتخاها لنفسه لتقديم عرض مسرحي حسب المواصفات والتقنيات والحرفية الضرورية للإنتاج الدرامي. وخاصة أن المخرجين شكل عام يتهمون الكتاب أنهم أدياء ولا يعرفون حرفة المسرح وتقنياته وخصوصيات الرفع وأروقته ومثليه وقدراتهم وإمكاناتهم الإبداعية «فما كتب عن عاطفة فيأضه يجب الآن أن ينظر إليه بعين النقد وأن يصبّ وييسّط، والأهم من ذلك حتى يلائم احتياجات الرفع، على المرء أن يمضي في اتجاه مضاد لميله في هذا الصدد وأن يكون قاسياً وأن يلمّز ما كتب بحب وإلهام...» (7).

لاشك أن المخرج هو مهتدس العرض، المخرج فنان، مادته ليست اللغة وحدها كما هو الكاتب، وإنما لابد أن يكون مسؤولاً عن الليكور، الممثلين، الإضاءة، الملابس، الموسيقى، الرقص، القياة، التشكيل البصري، باختصار المخرج هو المسؤول عن تجانس هذه العناصر مع بعضها البعض فيصبح النص بذلك مجرد عنصر من عناصر العرض بدون حالة قديمة حسب بعض المخرجين (إيا، أنطوان، أرطو، دين، وحتى برشت).

وحينما أدرك غوردن غريق الإنتاج المسرحي كوحدة، ونظراً إلى المناظر والأزياء والإضاءة لا باعتبارها كيانات منفصلة وإنما باعتبارها أجزاء مترابطة ومتناسكة في وحدة لا انفصام بين أجزائها. كان معنى ذلك أن ثورة وقعت في المعايير المعتمدة في قراءة النص المسرحي من طرف المخرج لنقله على خشبة وشاهده نظاره ويقننه مثلون مع مجموعة من عناصر

العرض الأخرى، أصبح النص وكاتبه مجرد عنصر من العناصر دون حالة تقديس وقوع تهميش الكاتب واستيعاب النص (Le texte a été charcuté).

هذه خلافات بين المخرج والمؤلف حول نص كتب للمسرح، فما بالك بنص أدبي كتب للقراءة وقّع خلاف بين الجامعيين حول تحديد جنسه وهو عمل الأستاذ محمود المسعدي الموسوم بإحداث أبو هريرة قال والذي حاول الأستاذ محمد إدريس اقتباسه للمسرح في عمل إشكالي سماه «حدث».

من حيث المبدأ لابد أن نشير إلى أن محمود المسعدي كاتب مقلّ ويبدو أنه قد توقف في مرحلة معينة باعتبار أن الإحارة والسياسة قد شغلته عن الكتابة. فعلاقته بنصوصه علاقة أبوة - بنوة (لربما أيضاً لأنه لم يتجب)، فهو متعلق بنصوصه إلى درجة العشق، محبّ لنصوصه إلى درجة التقديس حتى يُحسّ، الذي عرف المسعدي أو استمع إليه «بأن علاقة مميزة تربط الرجل بنصوصه. مما لاشك فيه أن نصوصه متميزة إلى درجة دفعت الأستاذ محمد البعلادي إلى القول إن «له أسلوباً يأخذ من القدماء والمحدثين ويصطبغ إليها شيئاً خاصاً به لا نعلمه إلاّ له وهو ما قد نسيب بالكتابة المسعدي...» (8).

كذلك من حيث تجلّيد الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه «حدث أبو هريرة قال...» فإن أسئلة الجامعة التونسية فيهم من اعتبر العمل لا يمت إلى جنس الرواية بصلة، محمد القاضي رأى أن هذا العمل هو عمل روائي بامتياز، وهذا واحد من كوكبة كاملة تخصصت في أدب محمود المسعدي وهو الأستاذ فوزي الزمرلي يقول: «ومن هنا يتضح لنا أن كتاب «حدث أبو هريرة قال» قد مثل خصائص الجنس الروائي ليندرج في حقل ذلك الجنس الأدبي الدخيل على الأدب العربي الحديث وحوله بطريقة تظهر حرص كاتبه على تأصيله في تراثه...» (9).

كذلك ذهب الدكتور محمود طرشونة، وهو المتخصص في أدب المسعدي، إلى اعتبار نص «حدث

فعاد إلى أسنانيه عمر الخيام وأبي حيّان التوحّدي (والإنسان من الشخصيات القلقة في الإسلام: قلق وجودي) وركزَ خاصةً على عمر الخيام الذي اعترف الأستاذ المسعدي في العديد من المناسبات أنّه تلميذه. حاول محمود المسعدي أن يطمس مسرحية «حدث...» قبل أن يحسّ صانع العرض بلذّة الخلق والابتداع والانتصار، وقبل أن يبلّذ به المثقّفون وعشاق الفن الرابع.

حاول المسعدي طمس الصورة والرؤية بحجّة أن إدريس قد تصرف في النصّ. المسعدي ينظر إلى أبي هريرة بين دفتي كتاب ويسمع تراتبيه من خلال التراتيل، وإدريس يرى أبا هريرة حيّاً متحرّكاً متسائلاً، حائراً في هذا الوجود الإنساني. تجسّد أبو هريرة بشراً سوباً فأرعب المسعدي فأغمض عينيه وبقي يستمع بأذنيه لأنّه تعود على تخيل أبي هريرة في شكل حيولي ولم يتغيّله بشراً بلحمه ودمه، وبطلاً للملحمة الإنسان الباحث عن مصيره المحتوم وسط الجمالجم وعلى الأرض التي رأى المعري أنّ أدبيها من هذه الأجساد فخفف عليها الوطء. عاش المسعدي على الصوت والهاتف، وعندما رأى الصورة هبّ صرخاً يا للشوية. إن للمسرح وسائل قرائه ولأدب وسائل أخرى. والمخرج المسرحي يتقلّد من الركع إلى القاعة ومن القاعة إلى الركع وأبو هريرة يركض بين الاثنين، مثقف عربي تونسي يعيش مأساته في نهاية القرن العشرين ولا مجال لرؤية أبي هريرة خارج هذا الإطار بالنسبة لرجل المسرح محمد إدريس. إذا كان المسعدي يؤكد على علاقة أبي هريرة بالكتاب فإن إدريس يؤكد على علاقة أبي هريرة بالركع، علاقة أبي هريرة بالبيعة، بالناس، بالمجتمع، بالوضع الإنساني المأزوم والمهزوم.

بقي محمد إدريس ومن ورائه المهتمّون بالمرشح التونسي بين ذهون واحتجاج وحيرة وتساؤل، ما هو مصير العمل؟ ما هو مصير «حدث...»؟ وقع شبه إجماع بضرورة ألاّ يُغَيّر عمل بتلك الروعة وذلك

أبو هريرة قال: نصّاً روائياً. هو نصّ سردي إشكالي كما ذكرنا على مستوى الشكل وهو إشكالي كذلك على مستوى القراءة: «وحسناً أن نشير في هذا المقام إلى أنّ قراءة ذلك الكتاب باعتماد مستوى الخبر ومستوى الخطاب تظهر لنا أنّ أبا هريرة فزع من الموت منذ فجر شبابه ولم يفلح في فهم سرّ الوجود فكتم حيرته وخصم لتقاليد مجتمعه إلى أن اكتشف ذات يوم وجهاً جليداً للحياة عصيف باطمئناته وبعثه من جمود كجمود القبر. ومن ثمّ سقط إيمانه والتقدت حيرته واشتاق إلى إطفاء لظى الشك، اشتياق دفعه إلى خوض تلك التجارب المعرفية التي انتهت كلّها بالفشل، نظراً لتعويله المطلق على حواسه العاجزة عن فكّ ألغاز الغيب، وعندئذٍ غيرَ سيرة حياته وأدرك أسباب ضلاله واستعدّ للانقطاع عن الدنيا فاهتمّ إلى نبح الخلاص...» (10) وكانت رحلة التصوّف وسكّيته ووحدة الوجود حيث يذوب الحزني في المطلق، وحيث تخفي الكينونة المادية في الماهية الروحية.

تصدّى محمد إدريس لهذا النصّ اقتباساً ومسرّحة وإخراجاً وقضى معه سنتين كاملتين وقدم عرضه الأول أمام لجنة التوجيه - وكان لي شرف مشاهدته مع لجنة، وخرجت متشياً من عرض مسرحيٍّ صمّم بإمكانيات هائلة ومن مخرج متميّز وكاتب له مكانته في البلاد التونسية - ودعني الأستاذ محمود المسعدي لمشاهدة العرض وصدر حكم المسعدي قاسياً على محمد إدريس وقرّر أن يسحب نصّه وإسمه من العرض. ولنتخيّل الورطة التي وجد محمد إدريس نفسه فيها (11). ينبغي أن نذكر أنّ الأستاذ المسعدي كان مرفوقاً بالدكتور محمود طرشونة عند مشاهدته العرض الذي خصّص له. إن سيادة النصّ تقابلهما سيادة الركع، كما قال محمد إدريس صارخاً محتجاً على موقف المسعدي.

وأصرّ محمد إدريس على تقديم عرضه رغم الخلاف، قلّده صامتاً مرّةً معبراً بذلك عن احتجاجه على المسعدي، وعلى من يقفون ضدّ حرية القراءة ثم دخل في مرحلة وكأنّه أراد أن يحتقر المسعدي وكتابته

خاص وإبداعنا بشكل عام، لأنّ في التعدّد حياة وفي التحنيط موتاً. (الكتاب والقراءة = فناء أمام الصورة).

سكت محمد إدريس مدّة وأعاد النظر في العرض وكان من الصعوبة إمكان، إذ يتعلّق الأمر بحذف نصّ ووضع شذرات من نصّ الرباعيات بديلاً عنه. وأخذ محمد إدريس ثلاثة أشهر إضافية واستطاع خلالها أن يعيد للمخرج حقّه في قراءة النصّ، وللممثل الحقّ في تجسيد هذا النصّ وهذه الشخصيات بالطريقة التي أحسّها. باختصار أوضح محمد إدريس أنّ سلطة الركيز هي أعلى سلطة في العرض المسرحي: «إنّ قوّة هذا العرض والأئم الذي ولّده عند المخرج وعند الممثلين كانت كبيرة إلى درجة يصعب معها الوقوف على النصّ...» (12). وأثبت محمد إدريس أنّ اللّغة الركيزيّة ينبغي أن تكون متزوّقة على لغة الأدب.

والحقّ يقال إنّ العرض رغم جماله ولوحاته التشكيلية الرائعة، عندما شاهدته للمرة الأولى لا يمكن أن نقول إنّ هذا هو نصّ «حدث أبو هريرة قال» مُمَرّحاً لأنّ اللّغة قليلة منه مأخوذة من النصّ الأصليّ والجو العام لا يمكن اعتباره مستقى من النصّ، وصورة الشخصيات من خلال الممثلين تختلف عن شخصيات النصّ الأصليّ. باختصار شاهدته عملاً مسرحياً مركزاً على العامل البصري محتجياً بالتشكيل (عبارة عن لوحات تشكيلية تتابع أمام المشاهد) «خطر كبير يهدّد العرض، فنّ الجمالية الخالصة (L'esthétisme) ولكن ليس هذا عملاً أساسياً لشريعة مسرحيّة العرض (La Théâtralité)» (13).

وعلى الرغم من كل ما قيل عن هذا الاقتباس الذي قام به محمد إدريس إلا أنّه أعطى حياة جديدة وأعاداً أخرى للنصّ السردّي «حدث أبو هريرة قال»... فالحصر للصورة والحياة للمرئيّ.

الجلال، حرام أو تواد مسرحيّة «حدث . » بعد سنوات من التعب والإرهاق والعرق، حرام أن يحقّ عمل بعد تضعيفات مالية كبيرة (20 ألف دينار).

وجاء ردّ محمد إدريس سريعاً وهو رفضه إضفاء شهادة موت العرض الذي أخذ من وقته ومجهوده وأعصابه الشيء الكثير. تمثّل الردّ الحاسم لمحمد إدريس في إجراء تحويل طفيف على العنوان، إذ بعد أن كان «حدث» وهو فعل ماضٍ أصبح «حدثت» في صيغة الأمر. واعتقد أنّ الصيغة الجديدة أكثر دلالة تعبيرية وأشدّ إيجازاً باعتار أنّ صيغة الماضي هي صيغة إخبارية وأنّ الأمر صيغة إشائيّة، والإنشاء أقوى من الإخبار في العربية.

وبعد العنوان، حافظ محمد إدريس على شكل الإخراج واضطّر إلى حذف نصّ المسعدي وعاد إلى مصدر من المصادر الفكرية للاستناد المسعدي وهو عمر الخيام الشاعر الفيلسوف الفلكي الوجودي المعروف.

استطاع إدريس في وقت وجيز جداً أن يعود إلى كتابات عمر الخيام الشعرية والنثرية وأخذ منها ما يتلاءم وأطروحات الإخراج، وخاصة أنّ الخطاب الفلسفي المرئي كان طافياً على عمل حاضراً لذلك لم يعد المخرج صعوبة كبيرة في استبدال النصّ بنصّ «وخاصّة إذا كانت الفكرة الأساسيّة للعمل تدور حول ثنائية الحياة والموت، والوجود والعدم، واليأس والأمل، ثنائيات أسئلة الإنسان في أيّ عصر من العصور.

ورغم هذا التغيّر المفروض فقد حافظ العمل على روعته وجلاله، وأثبت الأستاذ محمد إدريس أنّه قادر على صنع عرض مسرحي مدعش مهما كانت الظروف والملابسات.

إنّ هذه الحادثة تدعونا إلى التفكير والتأمّل في موضوع قداسة النصّ وإسباته، ومسألة تحنيط النصوص وتعدّد القراءات التي نعتقد أنّها ضرورية لإثراء مسرحنا بشكل

- (١) أن أوبل سيفيلد قراءة المسرح، ترجمة مي فلتيمساي، وزارة الثقافة، القاهرة، مصر، 1994، المقدمة
- (2) ريفمونت هيدر، جماليات فن الإخراج، ترجمة هناء عبد الغني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1993، ص. 109 - 110.
- (3) أن أوبل سيفيلد، قراءة المسرح، مصدر مذكور، المقدمة.
- (4) محمود النديري، في السردية التونسية، مؤلف جماعي، اتحاد الكتاب التونسيين، تونس، 2005، ص 14
- (5) ألكسندر دين، أسس الإخراج المسرحي، ترجمة سعدية غنيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1986، ص 23
- (6) نفس المصدر السابق، ص 40.
- (7) ألكسندر دين، مصدر مذكور، ص 25
- (8) محمد العلاوي، الشكل في "حدث أبو هريرة قال"، ص 92
- (9) فوزي الزمرلي مع مجموعة، في السردية التونسية الحديثة، اتحاد الكتاب، تونس، 2005، ص 33
- (10) نفس المصدر، ص 28
- (11) Faouzi Mezzi, La Presse, 9 Novembre 1998.
- (12) نفس المصدر السابق.
- (13) نفس المصدر السابق.

ARCHIVE

مسألة الإيقاع في بعض كتابات

الأستاذ: توفيق بكار (*)

حسين العوري

- جدلية الانكشاف والاحتجاب (المغتسلة: أبونواس)
- في جديليات النص الأدبي (فراقي... بيت (2) للمنتهي).

يقسم ثان عوانه «شعر حديث» وضمّ دراستين:
- على سبيل المدخل إلى شعر الشابي (صلوات في هيكل الحب)

يقسم ثلثه «مجموعه محمود درويش أو ما بين الألم والنغم: لحن عجري» (في مجموعته حصار لمداخل البحر)
وفي تلك الدراسات جميعا احتفى الأستاذ بالإيقاع أيما احتفاء وانشغال. فما حقيقته في نظره وما وجه تجليه وما وظائفه في النص؟

نقتضي الإجابة على هذه الأسئلة الإلماع إلى الخلفية النظرية التي تؤطر رؤية الأستاذ للشعر وخصائصه وتوضح موقفه من حقيقة اللفظ في الشعر وعلاقته بالمعنى.

وقد حرص الأستاذ بكار على إضاءة هذه القضايا في مواطن عدة أكثرها إطنابا المدخل النظري الذي يتصدر الدراسة الأولى من القسم الأول حيث فصل القول في مسألة الشعر بين المعنى والمعنى فيّ المراد بالمعنى

بشكل الاحتفال بالإيقاع سمة مهيمنة في كتابات الأستاذ: توفيق بكار. وتأخذ هذه المسألة في بعض كتاباته بعدين يدوان كالملازمين: بعدا إجرائيا تقتضيه طبيعة النص المدرّس اقتضاء وبعدا اختياريا يأتيه الأستاذ للذة والمتانسا. فأما الضرب الأول فهو الإيقاع الشعري، فما حقيقته في نظره وما مظاهر تجليه وما غايات رصده في القصيدة التقليدية أساسا؟ أما الضرب الثاني فهو الإيقاع الشري فما مفاهيمه؟ وما مبررات اصطناعه في استراتيجية الكلام على «الكلام»؟

تلك طائفة من الأسئلة يروم بحثنا هذا الإجابة عنها محاصرة لمسألة الإيقاع كما تجلت في طائفة من الدراسات تضمنتها كتاب: «شعريات عربية، الجزء الأول» (1) وستناولها من زاويتين: الإيقاع موضوع إجراء والإيقاع مشغل إنشاء.

I - الإيقاع موضوع إجراء :

اشتمل كتاب «شعريات عربية، ج I» ، بعد التقديم والفتاحة والتأطير على قسمين متفاوتي الحجم: قسم عنوانه: شعر قديم وقد ضمّ أربع دراسات.

- الشعر بين المعنى والمعنى (يا طائر البان - عترة)
- الغناء على العناء (وفاة دل - بشار)

* قدمت هذه الدراسة في ندوة «النص والقراءة» التي أقيمت في رحاب كلية الآداب، صوفيه ربيع 2001، تكريما للأستاذ الجليل: توفيق بكار

المعنى والمعنى إلى وحدة المعنى والمعنى بإستحداث علاقات جديدة بين الدوال والمدلولات (ص21) ويحدث ذلك في نظره بطريقتين:

1- أن يوظف الشاعر الألفاظ على نحو يجعلها تحاكي بحروفها أصوات الأفعال المسرودة أو توحى بالأحوال الموصوفة.

2- أن يشارك بين الكلمات في الصوت مشكلة يتولد بموجبها سلك من المعنى يشد بعضها إلى بعض فنشأ في النص سلاسل من المعنى معنى. (ص22).

ولهذه النظرية أصول يرجع بعضها إلى تجارب بعض الشعراء أمثال «أدغار آلان بو» و «فولير»، ويعود بعضها الآخر إلى بعض بحوث: «دي سوسير» حول جناس القلب (الانقراء) والكلمات الدفينة (الكريبتوغرام) وما نجم عنها من تأثير في تجديد الفهم لعمل اللغة في نصوص الشعر خاصة (ص22-23) وقد تم تنسيق عناصر هذه النظرية على يد عالم اللسان (جاكوسوب) حيث كان التركيز على الوظيفة الشعرية باعتبارها «وظيفة المهينة في النص الشعري إذ تصبح مصدر مركز اعتماد المنسج وتكف اللغة عن كونها مجرد وسيلة لتصبح أيضا غاية في ذاتها، فتنزح حينئذ أحجام الكلمات وألوانها وأنغامها وأوزانها (ص23). ومن ثم تتكرر الأنساق الصوتية ويكون لذلك أبعاد دلالية. ولا يكتمل هذا الجانب النظري إلا إذا ذكرنا بأسرین: كيفية انتظام الكلام داخل البيت الشعري ومن ثم حقيقة الإيقاع عند الأستاذ.

جاء في معرض الحديث عن الوظيفة الشعرية كلام عن الشقطة الأولى وفي البيت الشعري تنظم الوحدات الكلامية انتظاما محسوبا بحساب البحر والأنغام فتشكل «صورا صوتية» على حد تعبير هوبكنز تتكرر في البيت أو تنشأ فيه وتتكرر في غيره (ص23/24). والتكرار والمعاودة الدورية قاعدة توليد الإيقاع في الكتابة الشعرية وذلك ما تنتجه أوزان البحور من حيث هي معاودة منتظمة لوحداث صوتية على مسافات من الزمن متساوية

إنما هو «المدلول في أوسع معانيه» أما المعنى فإنه مصطلح جديد [اصطلعه] بهذه المناسبة [يعني] به اللفظ من حيث هو بنية نغمية وتلك حاله وجوبا في الشعر: إذ الشعر بالطبع - والكلام مازال له - وأمس كالיום، نظم لموسيقى الكلام وحداته الحروف أوزانا وألحانا (ص19) فهل يعني هذا الكلام أن الشعر يتحدد أولا وقبل كل شيء بمعناه لا سيما والأستاذ يعتبر في موطن آخر أن «من أخصر مقوماته التوقع والتنظيم والتخييل (ص112) فهو إذا ما أخذنا ظاهر العبارة يقدم فاعلية الإيقاع على فاعلية الصورة.

الواقع أن الأمر لا يتضح إلا إذا ألمنا بموقفه من نوعية العلاقة في الشعر بين ما سماه «سلسلة المدلولات وجوقة الدوال التي تعزفها» وهي قضية يتنافس فيها اليوم كما قال نظريتان متقابلتان.

أما النظرية الأولى ويسمينا «النظرية الثنائية فتحترم مبدأ اعتبارية العلاقة بين الدال والمدلول ويركز من ثم أن الشعر بما هو كلام وإن مخصوص مردوح التركيب بالضرورة معنى ومعنى وأن الشاعر يتصل بآدم هذه الثنائية القاصصة عاجزا أو أن حدث الكتابة ليس الهلام بل بيت الألحان والمعاني. وقد استشهد في هذا الصدد بأقوال مأثورة عن الشاعر الفرنسي بول فاليري (P. Valéry) ولاحظ أن البلاغيين والنقاد العرب القدماء، رغم انشغالهم بمسألة اللفظ والمعنى ظلوا معنيين في المقام الأول، بصحة الدلالة إن على الحقيقة أو على المجاز وبالتالي لم يحتفلوا احتفالا خاصا بموسيقى الشعر ولا بالعلاقة بين الموسيقى والفكرة. ويستثنى من هذا الحكم المنجز الشعري من أعمال الشعراء وبعض أقوال ابن الأثير بشأن المتنبي حين قال: «إذا خاض في وصف معركة كان لسانه أمضى من نصالها وأشجع من أبطالها وقامت أقواله للسامع مقال أفعالها حتى نظن أن الفريقين قد تقابلوا واللاحين قد تواصلوا» (ص21).

أما النظرية الثانية ويسمينا «النظرية الترحيلية» فإنها - ترى كنه الشعر في نزعة العبقة إلى تجاوز ثنائية

أو متناسبة . لكن الأستاذ يفرق بين البحر والإيقاع فالبحر وزن خارجي نظري والإيقاع وزن داخلي يتحكم فعلا في وتيرة الكلام (ص112) وتناوب به دلالة . والإيقاع يلتمس في جميع أجزاء البيت وعلى امتداد جسد القصيدة ، يلتمس في الأصوات تتواتر متعده أو منجدلة ، في الكلمات تتنادى متشاكلة متجانسة ، في التراكيب تنصادي متماثلة متوازية .

فإذا ما أحسن الدارس الإنصات إليها وجدها تنبي «تبارا من الدلالة تحيا» هو كاللغة داخل اللغة ، فيدرك وقتها أن فعل الشعر نضال مستمر ضد اعتباطية العلاقة بين وجهي العلامة اللغوية حتى تتحول ثنائية المعنى والمعنى في الشعر إلى وحدة المعنى معنى .

ذلك ما أبرزه الأستاذ في مختلف النصوص قديمة وحديثة ، وعبر مختلف مكونات الإيقاع ومواطن تجليته أبرزه وهو يتحدث عن خصائص القافية في قصيدة عترة فيبين أن الكلمات التي تنبئها جاءت عبارة على إتفاقها وفق البنية الصرفية في أربعة أزواج متباعدة

الزوج الأول: بـ 1 = البان

بـ 8 . الفاني

2) الزوج الثاني بـ 2 أشجان

بـ 3: أجناني

3) الزوج الثالث: بـ 4 نيراني

بـ 6: جبراني

4) الزوج الرابع بـ : 7 نعمان

بـ : 7 = فانماني

وقد قاده هذا التصنيف إلى الوقوف على إثراء النغم من جهة وافتتاح باب التأويل من جهة ثانية يقول: في كل زوج من الكلمات المتفقة تُدشن الأولى نغما تردّد الثانية صدها وينسج هذا الترجيع الغنائي بينها داخل سياق القصيدة وخارج معجم اللغة في أكثر الأحيان شبكة متشعبة من لطيف المعاني تريد دلالة النص عمقا .

فلقد قرأ في التشابه بين قافية البيت الأول «البان» وقافية البيت الأخير «الفاني» محاكاة صوتية تختصر تحول «الحمام» في القصيدة من نحي إلى نعي . يقول فبعد أن استأنس به العاشق في وحشته فرقه بعثه إلى حبة سفيراً ينثيه بمعناه : كان طيرا الحمام فصار طير الحمام . فكان ازدواج اسمه «البان» بلون الحمرة «الفاني» قد خضب جسمه بعد بياض بدم الفاجعة (ص20) .

ويستمر الأستاذ مع بقية الأزواج يستنطق معناها عن معناها حتى إذا بلغ منها الغاية انتقل إلى حشو الأبيات وما تلعبه الأصوات المفردة على صعيد النغم والدلالة فإذا هو قطب من أقطاب «الرمزية الصوتية» (Symbolisme phonitique) يؤمن على غرار ابن جني العربي والقرامون (Grammont) الفرنسي بطاقة دلالية كامنة في الأصوات في حد ذاتها .

«يكون مثالا من نموذج آخر . يقول - وهو يرصد وجهها من وحوه الإيقاع في بيت المتنبي :

ذُرْكَسِي وَالْفَلَاةُ بِلَا دَلِيلِ

ووجهي والهجير بلا لثام

ولا تنحصر الموسيقى في القافية وإن كانت موقعها الممتاز بل تسري في كل الكلام وأبرز نغماتها «اللام» قصيرة أو مطولة تنبعث من «والفلاة» ثم تتراعى فترجع سائر الألفاظ صدها إلى النهاية . وه «اللام» حرف لين سائل كلين الشاعر العاشق يذوب شوقا إلى حبيبته . من ثمة كان «اللام» في اسم «السيل» كما كان في اسم «اللين» (ص112) .

وأما إيقاع التركيب فأظهر أمثلته طالع قصيدة عترة

يا طائر البان قد هجيت أحزاني

وزدنتي طربسا ياطائر البان

إذا يمتاز موسيقيا بجمعه بين التصريع والتريع ، ويحدث حرف الروي وقد تردد في فضاء البيت على مسافات كالمساوية ، «تغنيما داخليا فانقا» استنط منه الدارس دلالات تنضاف إلى ما يجهر به الكلام وهي

دلالات استوحاها من قانون المشاكلة . فلم يعد الحمام مثيرا للأحزان بل أوشك أن يكونها بما في اسمه من رنثها وأنثها ثم يضيف وتكمل المعادلة في الشعر الثاني بتمام الجناس بين «طريا» و «طائر البان» فتحمي الفوارق ويتحد الحمام والأحزان معنى ومعنى ويتماهى عبر الطرب، الطائر، والشاعر (ص 28).

تلك عينات أردناها شواهد على مظاهر من الإيقاع كما رصدها الأستاذ في نصوص من قديم شعرا فما الغاية من ذلك؟

الغابات كثيرة لعل أهمها ما يلي:

1- الرد على ادعاءات رؤوس المحدثين، يقول:

«وما عجيبي إلا من رواد الشعر الحديث أدتوا خطأ القصيدة القديمة بالرتابة الموسيقية لوحدة القافية ووحدة البحر كأن فحول شعرنا في الماضي لم ينوعوا القافية تنوعا في القصيد الواحد ولم يولتوا من البحر الواحد ألوانا من الإيقاع بحسب المعنى وكأنهم حصروا الموسيقى في آخر الأبيات ولم يعمروا أحشائها لحنا» . (ص 35)

2 - فضح سطحية الرؤية عند المحدثين بالمقلدين على حد السواء يقول:

«والحق» أن حال المحدثين كحال المقلدين لم يروا جميعا من كبار قصائنا القديمة إلا الأشباح أي أشكالها التنظيمية الظاهرة لا الشاعرية الكامنة في أعماقها (ص 35).
3- الدعوة إلى اكتشاف سر الشعر في القصيد القديم حتى نبذ قصائد جديدة يستمر فيها روح الشعر (ص 35).

II - الإيقاع مشغل إنشاء :

لئن كان تقنين الإيقاع وضبط خصائصه وتحديد تجلياته من الأمور التي تبدو كالمحسومة في مجال الشعر فإن الانشغال بالإيقاع في النثر من المسائل المستجدة نسبيا بحيث يعد الكلام فيه بكا أو كالبر. وهو (أي الإيقاع) لا يتحقق إلا في ما جاء منه (أي النثر) مسجعا لما في السجع من ظواهر لا يستقيم الإيقاع

بها . فما هي تلك الظواهر وهل تواترت في نص بكار تواترا يسج الحديث عما فيها من إيقاع؟

سنستأنس في بحثنا هذه المسألة بما انتهى إليه الأستاذ محمود المسعدي في دراسة الإيقاع في السجع العربي (1): وقد ضبط خصائصه في أركان ثمانية:

أولها «الازدواج القاسي بأن لاتركب وحدة إيقاعية في السجع إلا بفقرتين (أو أكثر أحيانا) تجمع بينهما قافية» (4) وهذه الظاهرة مطردة في نصوص هذا الكتاب بما في ذلك فاتحته ومنها نجزئ هذه «الوحدة الإيقاعية» وفيها يتحدث الأستاذ عن علاقته بالنصوص التي تناولها بالتحليل فيقول: «درستها وما كفها / فأبت عليّ إلا أن أردت بالكتابة صداها» (ص 13).

وجاء في تعليقه على موقف الرواة المستنكر قول بشار:

(في خلتي جسم فتى ناحل

لوهبت الريح به طاحا) (5)

يقول حملي به فتيحه ورقق جسمه فضخمه (ص 41).
وقد تحدثت الفقرات كما في هذا المثال: راحل هذا «الأنبا» عن «الملاء» إلى «الخلاء» عن العمران إلى الصحراء، عن «شور» الحضارة إلى الطبيعة «البراء» (ص 115) أو قوله يصف قافية من قوافي محمود درويش: ألا تسمع في صوتها المتردد كزفير الريح وقطر المطر وخيرير التيار في مجرى النهر ورفرفة الأوراق في أعراف الشجر (ص 134).

ثانيها: القافية التي هي عنصر جوهري في ماهية السجع لأنها لو حلفت لخرج النثر من باب السجع ودخل في المزدوج (6).

ثالثها: مراعاة مبدأ التعادل عديدا بين فقرتي السجعة، الذي يحصل حسب أنماط يتحقق أكملها في صورة التساوي بين الفقرة وأختها في بعض الأحيان أو في صورة التوازي أحيانا أخرى على معنى التكافؤ فقط أي مقارنة التوازي بفارق مقطع أو بعض مقاطع قليلة (7) .

وهذا الركن يجسده من كلام يكأر المودج التالي:
فهر [السامع] عند التأمل اثنان: سامع في النصّ وسامع للنصّ، وهذا جلّيّ وذلك ضمنيّ (ص106) حيث كان التساوي بين فقرتي الوحدة الإيقاعية الأولى (6 مقاطع + 6 مقاطع). وتحقق التوازي بالمعنى الذي حدده المسعدي في الوحدة الثانية (5 مقاطع + 6 مقاطع). ومن أمثلة التوازي بالمعنى السابق أيضا قوله: ولنخص من تلك الحروف الهاء وهي صوت النفس وحسّ الهواء (ص112)

ورابها: مراعاة طول كل من الفقرتين والنسبة بينهما من حيث كمياتهما أي عدد مقاطع كليهما حتى تكون أولاهما أطول من الثانية إذا لم تتساويا وحتى يكون طول كليهما يتراوح بين 6 و 13-14 مقطعا (8). وهذا الأمر لا يخلو من حالات ثلاث (9) أن تتساوى الفقرتان، مثل قوله (ص 4) فألى أشباح المجلس الحركات

وإلى نواطق الغمر البهائم
 أو قوله (ص 40): الذي من **وهو** على الذي من نظم / والذي من معنى / على الذي من معنى.

وقد تقصر الفقرات المتساوية فلا تتجاوز كل منهما لفظين كما في خاتمة قوله متحدنا عن تجدد الطاقة الإبداعية في شعر المتنبي: «إنه من كل جيل ينبعث طاقة فيه كامنة فيحيا منهم ولهم مورد فكر / ومذكي نفس / ومتمعة حس (ص108)».

أن تكون الفقرة الأولى أقصر من الثانية ومن نماذجه قوله (ص113):

خابت آماله وسامت بالحمى أحواله.
 أو قوله:

فإن لم يكن فلا **يبحاء**

بل مغلق من القول يومه بالامتلاء.

أن تكون الفقرة الأولى أطول من الثانية كما في هذين

المثالين: غناء هذه القصيدة طروب^١ ولوبوب^٢ (ص63).
 كأنها [القصيدة] غالية من بنات الغجر تختال رقصا على الموسيقى بلا زينات حركات ولا أصوات. (ص137).

وخامسها: التردد والإعادة أو الترجيع الدوري بتكرار الصيغة الواحدة من الكلام في الفقرة الثانية على غرار ما جاءت عليه في الفقرة الأولى، وذلك سواء باعتبار صيغة التركيب النحوي أو ترتيبها فيه (10). فإذا كان التردد كامل الصورة جاء على هذا النحو: وجماع الفنان في البيت المباني وجماع الإنسان في البيت المعاني (ص100)، حيث تردد كل لفظة في الفقرة الثانية صدى ما يقابلها في الفقرة الأولى صيغة صرفية ونظاما حركيا ووظيفة نحوية. ولكن للترديد صورا عديدة غير كاملة، أقلها كمالا ما اقتصر على اتفاق الفاصلتين مثل قوله متحدنا عن المتكلم والسامع في بيت المتنبي (ذرائع...): تحف هذا أو ذاك هالة من الأبهام تجعله أشبه بطفيل الأحلام (ص 113).

وسادسها: التوازن أي تركيب الفقرتين من كلمات متماثلة ومتطابقة المرتبة في التركيب (11) ومثال ذلك قوله (ص113):

وأصبحنا في النهاية لا نعرف أيهما أثر في الآخر.

العاشق	ألهم	الشاعر	معناه
أم الشاعر	ألهم	العاشق	مفناه

أو قوله (ص 41)

جمّل	نفسه	فقيّحه
ودقّق	جسمه	فضخّموه

وسامها: «المقابلة وهي التي لا يكون التردد والموازنة عنصرين أساسيين في بناء الإيقاع إلا إذا اقترنا بها (12) وهذه الظاهرة مطردة في نص يكأر رأينا بعض نماذجها في الركنين السابقين ونضيف إليها ما يلي:

فألى	أشباح	المجلس	الحركات
وإلى	نواطق	الشعر	النبات

(ص 47)

الذي من وهم على من نظم والذي من معنى على
الذي من معنى (ص40).

وثامنها: «تطويع التركيب النحوي لمجاراة وخدمة
التركيب الإيقاعي» (13). والحقبة أن هذه الظاهرة
ليست مطردة أطراد الظواهر الأخرى، ولكنها حاضرة
على كل حال ومن نماذجها قوله (ص14):

فهي (القصيد) على وجهها الآخر كما قلنا خطاب،
ويزدوج في الأدب خطابا في خطاب، حاملا ومحمولا
الذي من بشار إلينا والذي، بطلا، يتبادل في المجلس
والقينة (ص54) حيث قدم الحال (بطلا) والمفعول فيه
(في المجلس) ليتسنى له تحقيق السجعة بين الفاصلتين:
«إلينا» و«القينة» وبالتالي تحقيق الإيقاع.

ولنفس الهدف يقدم مفعول ابتداء الغاية الذي منه
(من البدء) في النموذج التالي (ص74):
وذلك ما كانت من اليد تودّ

وإن أظهرت له الضدّ (ص74)

تلك في إجمال، أهم ضواهر الإيقاع من حيث هي
مشغل إنشاء في نص يكار. فما المبررات التي جعلت
الأستاذ على تجسيم نفسه مشقة الإيهام بوظيفة إبداعية
(إنشائية) في النص همّ الأول والأخير دراسة أدبية نقدية؟
المبررات في الواقع كثيرة أهمها:

- إيمان الأستاذ بكار بعدم الفصل بين النقد والإبداع،
بين العلم والفن، تلك هي حاله كما عرفناه في مراحل
التعليم العالي الثلاث ومن خلال ما قرأنا له حول الشاعري
شاعرا أو السهلي رساما أو الهمزاني صاحب مقامات.
فالمعرفة تصبح أكثر طلاوة وأوغل في الإغراء كلما قدمت
في إيهاب جميل وأسلوب أدبي صقل.

- الاستجابة لهاجس الإبداع والالتذاذ بجمال الصورة
وإيقاع التركيب، فهو الممتون بضروب الفنون شعرا
وترا، سينما ورسمًا يشخص مقوماتها ويستنبط دلالاتها
فلا غرابة أن تحتفل اللغة على يديه ببلاتها.

جاء في معرض حديثه عن الأسطورة في قصيدة بشار
هذا الكلام:

اتقدت له شمساً فاضطروم لها جسماً فتمددت إليه
لهيباً فتبدد إليها هباباً والعبير بينهما سعيه، نار تسعى
إلى نار بادلها الأحوال مثلاً بمثل: ضاءت فضاء بدرها
بعطر (ص58).

- الإفصاح عما في الذاكرة من وشم تركته أمهات
النصوص. فإذا قرأته وهو يستبسط وجهها من وجوه
الدلالة في بيت المتنبّي فيقول:

اثنان لا يتفقان هذا الآن وذاتك الخلان ينكران ما
بؤثر ويكره ما يستحبان قرارا مع الجماعة في حمى
البنيان (ص114).

إذا قرأت هذا الكلام تحضرك في حين سورة
الرحمان... فبأي آلاء ويكما تكلمبان؟

وإذا قرأت وصفه لغافية قصيدة [وذات دل] إذ يقول
فهي صمدة الصوت بألف الردف خيشومية الحرف
مفتوحة المحو، الملمتك في حين مقاطع من المقامة
المعاصرة: زلّ إليّ زيد من اللوزنج رطلين... وليكن
ليلي للعمريومي للنشر رقيق القشر كثيف الحشو.

الخاتمة: لا ينادر القارئ نص بكار إلا وفي سمعه
تردد أصداؤه قول أبي هلال العسكري:

لا يحسن متثور الكلام ولا يحلو حتى يكون
مزدوجا، ولا تكاد تجد لبليغ كلاما يخلو من الازدواج.
وبكار شيخ من شيوخ بلاغة العصر، أدرك بالدق
والعلم أن النص الأدبي لاسيما الشعر لغة داخل اللغة
وأن مهمة القارئ الدرس أن يعيد إنتاج النص بتوليد
من ذاته كأنه ابن ساعته، وأن إعادة الإنتاج تلك ينبغي
أن تكون طريقة من الأدب ومعنى من معاني الإنسانية.
لذلك كان نمه إبداعا على الإبداع يرهف الحس ويهذب
النفس يربي العقل ويزيل الغشاوة عن عيون المتقولين
فيجعل التراث عيوننا حية والهوية بناء حركيا.

- (1) صدرت طبعته الأولى عن دار الحبوب للشر 2000 وسنكتفي لاحقاً عند الإحالة على هذا الكتاب بذكر رقم الصفحة بين قوسين
- (2) وهو البيت الثاني من قصيدة له مشهورة طالعها: **ملومكما يجل عن الملام** . وقع معاله فوق الكلام
انظر ديوانه... شرح البرقوق في المجلد الثاني ج 4 ص 272 وما بعدها دار الكتاب العربي بيروت لبنان
- (3) الإيقاع في السجع العربي (محاولة تطليل وتحديد) نشر ووزع مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله تونس وهذه الترجمة منقحة ومريدة للأصل الفرنسي الذي ظهر عن نفس الدار سنة 1981 تحت عنوان: **Essai sur le rythme dans la prose rimée en arabe**
- (4) م س ص 181.
- (5) قالوا له: يا ابن الرابية اتقول هذا . وأنت كأنك قبل عرضك أكثر من طولك!¹⁹
- (6) محمود المسعدي م س ص 181.
- (7) م س ص 182
- (8) م س ص 183
- (9) نبة ابن الأثير (توفي سنة 637هـ) منذ القديم إلى هذه الحالات حين قال السجع قد يقسم إلى ثلاثة أقسام الأولى أن يكون الفصلان متساويين [] وهو أشرف السجع منزلة للاعتدال الذي فيه . والقسم الثاني أن يكون الفصل الثاني أطول من الأول ولو لا أن سحر به عن الاعتدال حدوث كثيراً فإنه يفتح عند ذلك ويعد عيباً [.] . والقسم الثالث أن يكون الفصل الآخر أقصر من الأول وهو عدي عيب فاحش وسبب ذلك أن السجع استوفى أحد من لفصل الأول بحكم موهبة من سجن لفصل لثاني قصير، عن الأول فيكون كالنسيء المبتور، فيبقى الإنسان بعد سماعه كما **يريد الانتهاء إلى غاية فيعثر رويب** (لغز السائر ص 233، 235، 234)
- (10) محمود المسعدي م س ص 183 - 184
- (11) م س ص 184.
- (12) م س ص 185
- ملاحظة:** هذا الزك. وهو سترج الذي قدمه المسعدي لا يصحف حسداً من ماء في الزك السابق لأنه يلح على مبدأ نشاط الزئفة في التركيب يقول فلو غيرت السجعة المذكورة ألقا بأن قلت [وإن سيمتوه فهو ذاكركم وهو ذاكركم وإن كرمتموه] لا نعلم أن نفس الألفاظ التي كتب في الصيغة الإيقاعية الأولى [وإن سيمتوه فهو ذاكركم وإن كرمتموه] ولو تكررت كلها في الفقرة الثانية ماور أنها على ما هي ولكنها لم تأت متقابلة في الترتيب (ص 185 والتأكيد من عندنا)
- (13) المسعدي م س ص 185.

نجيب محفوظ

(1911 / 12 / 11 - 2006 / 8 / 30)

سيرة مثالية في الحياة والأدب

أحمد الحمرابي

ومعاناتهم وآمالهم وأحلامهم مواضيع رواياته وأفانيسه، ويكتب لهم مدونا بالفن من خلالهم حياة شرحه مدونة من لمجتمع المصري، الطبقة الوسطى في قلب القاهرة العتيقة حيث نشأ في حي الجمالية ثم في حي العباسية. كان متواضعا في تواصله معهم، متدبرا فيهم، سعيهم للعمل وحبهم للحياة مهما كانت الظروف والظروف.

وكان حبة للحياة من حبة للناس وللمكان الذي اختلط فيه بهم حبا متجليا في مختلف أعماله التي وإن رسم فيها شخصيات متعددة ومتنوعة إلى حد التقابل والصراع فقد صور من خلالها الحياة اليومية بكل ما تأثرت به من أحداث وأمكنة وأزمنة في نسج محكم البناء والحبكة بين الشخصية والحدث والإطار.

وأخيرا أحب الموت حب العتيق له لأن حب الموت هو الوجه الثاني لحب الحياة، ولأن من أحب الموت كان أعظم من الحياة. . ولكل بداية نهاية. أحب الموت ليحب حياة الجلود نثره الإنساني الذي استحق به عديد الجوائز والأوسمة، وأعظمها جائزة نوبل للآداب لسنة 1988 التي شرف بها مصر والعرب والثقافة العربية والتي تشرفت به إذ كان بلا - مبالغة - أعظم منها ومن بعض من تحسكوا عليها

أحب العمل والناس والحياة وأخيرا الموت :

كلمات قليلة عبر بها في نهاية العمر عن فلسفته في الحياة. قالها مرة واحدة وكررتها القنوات التلفزيونية مرارا. قال: «لقد أقميت حياتي على الحب». أحب العمل وحب الناس وحب الحياة، وأخيرا أحب الموت. لقد أحب العمل فنظم أوقاته لكي لا يضيع أيامه وليعدل بين الواجب والهواية، بين ساعات للإنتاج يحرر فيها حوالي عشر صفحات وبين ساعات للترفيه يجالس فيها أصحابه ويستمتع لأغاني «كوكب الشرق». فلو وظيفة كامل الصباح وللكتابة وقت معين، وللمقهى وقت آخر معلوم البداية والنهاية بالدقيقة. نظام بلغ به حد إعداد جذاذات لحوالي ستين شخصية من الثلاثية العظيمة. بذلك النظام الصارم علمنا تبيين الوقت واستثمار العمر، وأعطى قيمة للعمل الذي بدوره يعطي قيمة للحياة. وبذلك النظام الذي عود نفسه عليه تمكن من إثراء المكتبة الأدبية والمكتبة السينمائية الخزيرة.

ولقد أحب الناس فأحبوه. يلتقي بهم في الشارع وفي المقهى، يستمد من حياتهم وأفراحهم وأحزانهم

من المحلية إلى العالمية:

كتب عن الحارة التي عاش فيها ولم يغادرها، وعنون بأسماء أنجحها وأزقتها أشهر رواياته وخاصة منها الواقعية. وكان قد بدأ الكتابة عن تاريخ مصر الفرعونية ليصل بها إلى مصر الحديثة. نشر 35 رواية و15 مجموعة قصصية طوال 70 سنة من الإنتاج، من 1936 إلى 2006. كتب عن أولئك الناس، المناضلين في الحياة، الذين أحبهم وأحب من خلالهم الحياة. ومن خلالهم طرح الأفكار الإنسانية وأبرز القيم الأصلية التي تتعارض الشخصيات بينها وبين القيم المتدهورة التي انتحمت الحارة بسبب الاستعمار الأنغليزي أو بأي سبب آخر مآثاه الخارج.

ولم يكن في حاجة إلى أبطال من ورق أو أبطال من خيال أو أبطال أجنب ل طرح تلك الأفكار وإبراز تلك القيم... ففي أبناء بلده، بل في (زقاق المدق) وفي (خان الخليلي) وفي (قصر الشوق) وفي (بين القصرين) وفي (السكينة) وفي غيرها من الأماكن الباطنية بالحياة نماذج بشرية قادرة من خلال رصد دقيق السلوك في الشارع والعلن، في الجدل والهزل، أن تكشف عن أعظم ما في الإنسان. تلك عتبة العالمية، حققتها القصة والرواية، ثم جاءت السينما لتحقيق مزيد الانتشار والشهرة. من قرأ الرواية تشوق لرؤية الشريط، ومن شاهد الشريط انطلق بحثاً عن الرواية للقراءة والمقارنة، بل للمتعة مرتين من خلال فنيين مختلفين ولكن متكاملين.

ثم جاءت الترجمة إلى عديد اللغات (28 لغة) ليكتشف العالم هذا الروائي الفذ، المتمكن من فنة والمتطور في أسلوبه إلى حد اعتباره سجلاً لمراسل تطور الرواية في العالم وفي الأدب العربي الحديث. ولئن تأثر بالكثير مما قرأ - إذ كانت المطالعة هوايته - فإنه استطاع أن يهضم مختلف الاتجاهات والأساليب والتقنيات السردية الأجنبية ويصهرها مع ما توفر في تجارب أبناء جيله من كبار الكتاب من العقاد إلى طه

حسين إلى سلامة موسى إلى توفيق الحكيم، لينحت أسلوبه الخاص المتميز عن شارل ديكنز وعن إميل زولا وعن غيرهما من مشاهير الكتاب وخاصة رواد الواقعية... وكان لتكوينه الفلسفي وإطلاعه على علم النفس - وهو المجاز في الفلسفة سنة 1934 - أثر كبير في هذه العملية المعقدة... ومن خلالها عبر بطرق غير مباشرة في الغالب ومن خلال الشخصيات عن أفكاره وآرائه في السياسة والمجتمع والحياة عموماً، فإذا هو الأديب المفكر، والروائي الناقد بذكاء والرأغب في خدمة وطنه بإخلاص بعد الثورة العربية (1919) وقبل الثورة الاشتراكية (1952/7/23) وبعدها، ثم قبل النكسة (1967/6/6) وبعدها، هدفه الأسمى تنمية مواطن القوة في الإنسان المصري والعربي ومقاومة الممارسات الذئبية للأثرياء الجدد الذين تنكروا لمبادئ الثورة حتى تسبوا في الهزيمة والنكسة بعد أن أضروا باليوجورارية الصغرة

هذا كله لم يقله مباشرة كما يستسهله رجل الخطابة في السلطة وفي الإعلام والصحافة، بل رسمه تدريجياً عبر مسالك النص.

الوصف الدقيق الهادف:

ما يشد القارئ إلى قصصه أنه يقرأ كمن يتابع شريطاً مصوراً بمتى الدقة. فقد رسم الشخصيات خارجياً ونفسياً ووصف المكان بمكوناته، فإذا الشخصية أمامك واضحة الصورة بهيئتها وتفاصيل وجهها وملامح تعبيرها وطريقة مشيتها... ولعل هذا الوصف الدقيق الهادف إلى تأهيل الشخصية للدور الذي ستقوم به فيما يلي من القصة وللموقف الذي ستبناه في الأثناء هو الذي رشح أعماله وخاصة منها الواقعية - إلى جانب التاريخية والذئبية - لتتحول إلى السينما مع أشهر مخرجي هذا الفن أمثال صلاح أبو سيف وتوفيق صالح وحسن الإمام، وبفضل كاتب السيناريو المعروف بمدوح الليثي الذي قال ما قاله نور الشريف من أن صورة الشخصية

إطارها في روايات محفوظ يسهل عمل كاتب السيناريو والمخرج والممثل.

ولعل الفضل في ذلك يعود إلى القدرة التي اكتسبها بالدربة على كتابة السيناريوهات والحوارات لروايات غيره كشرطي (عنت وعبل) و(التأمر صلاح الدين)... إلى أن أصبح يكتب القصة السينمائية المعدة خصيصاً للسينما.

وكان بإمكانه أن يتولى بنفسه إعداد السيناريو لروايته، غير أنه فضل أن يقف عند حدود كتابتها الأدبية، وأن يترك معالجتها كسيناريو وإخراج لغيره بكل حرية التصرف، مؤمناً بأنها عندئذ تصبح عملاً إبداعياً آخر، لا حرج في أن يختلف - من حيث الإطار، لا من حيث الروح - عن الأصل المطبوع، لتمكين المخرج من حقه المشروع في التعبير عن رؤيته الخاصة ولتوفير حرية الاختيار للمتلقى بين العمل الروائي وبين شكله السينمائي الجديد، مقدراً حرية الاختلاف وشرعية التصرف نظراً إلى اختلاف الفنين.

ولاشك أن هذا الموقف المتفهم لمخرج السيناريو شجع الكثيرين على استغلال أعماله حلاقاً بكتاب آخرين أصروا على تقييد المخرجين بتفاصيل دوايانهم ففسحوا السبيل لآلاف المشاهدين وأفاقا من الانتشار والرواج والشهرة.

شاهد صدق وعدل :

يقرأ رواياته الشيوعي فيجد وجهة نظره واضحة مقنعة. و يقرأها الليبرالي فيجد رؤيته جلية مدعومة. و يقرأها المؤمن، و يقرأها الملحد، فيجد كل منهما صورته فيها صادقة. ذلك أنه عدل بين الجميع وأرضاهم دون تحيزٍ لأنه بالدراسة والمطالعة كوك ثقافة عامة واكتسب إلماماً شاملاً لشتى المذاهب والاتجاهات بما فيها من نقاط القوة ونقاط الضعف، ولأنه كان يؤمن بحرية التفكير والتعبير ويقاوم الاستبداد بالرأي والتعسف

كما كان يؤمن بالحوار والتسامح وينبذ العنف والانغلاق حتى كاد يكون ضحية اعتداء بغض.

وكان يعطي كل شخصية حقها. فإذا القارئ يتجاذب مع هذه ومع تلك على ثباتيهما، ويتعاطف مع من جرحته تياراً مقدراً الظروف، وقد خلق الإنسان ضعيفاً. فهذه حميدة المتجاوزة لتقاليد الرقاق، وهذه أمينة الخاضعة لسلطة سي السيد (أحمد عبد الجواد)، كلاهما على طرفي نقيض، ولكن محفوظ لا يجعل القارئ ينقم على الأولى ولا يدفعه إلى احتقار الثانية لأن المجتمع المتكامل يقتضي أن يحتضن هذه وتلك، وفيه رجل ذو صورتين، واحدة للبيت أمام الزوجة والأولاد في متهى الانضباط والنقود، والأخرى للمحانة في حلقة الأصحاب و«العوالم» في قمة الانبساط والأريحية إلى حد الاستهتار... ذلك هو الواقع بكل أمانة وتلك هي الشخصيات المعبرة عنه بمختلف ظروفها وقناعاتها، المعالجة لمسيرها دون أن ينسلط عليها الكاتب فيطمسها بتغليب آرائه عليها. فأينما تحمل نظرتك؟ أم هو أحمد عاكف أو رشدي عاكف؟ وهما أخوان من بيته واحتمل القارئ بينهما الثقافة. كلاهما يساهم في حمل تلك الثقافة من حيث اختلافه عن الآخر. ولكن المهم بالنسبة إلى الكاتب أن ينقل صورة الواقع المصري المتحول من مرحلة القوة والأمل إلى نقيضها، وبالعكس، إلى القارئ نقلاً شاملاً وأميناً. وللقارئ أن يتماهى مع هذه الشخصية أو مع صورتها المعاكسة بسبب ثقافته هو أيضاً. وبالتالي فإن نجيب محفوظ لم يظلم أحداً، لم يظلم الاشتراكي ولم يظلم الرأسمالي، ولم يظلم المثقف ولم يظلم الأمي... لم يظلم المرأة ولم يظلم الرجل..

لذلك أقبل الجميع على رواياته وعلى الأفلام المستخرجة منها، وأقبلوا جميعاً على جنازته التي كانت في بدايتها شعبية - كما أوصى - انطلاقاً من جامع سيدنا الحسين وفاء للناس وللمكان المحفوظ على الدوام بالقداسة والأصالة والبساطة، حيث كان يمشي مسلماً

إشكالية الحداثة وما بعد الحداثة

في النقد الأدبي المعاصر

محمد خرماش

وأمارات تربطها بالتغيرات الحاصلة في الأنظمة المختلفة، وفي العلاقات العامة والخاصة؛ ومع ذلك فالرؤية الحداثيّة ليست محسوبة على النزوات الطارئة أو العطفات الوقتية أو المؤقتة كما يظن البعض؛ وإنما هي أسلوب في العيش متولد عن الأزمات التاريخية والبنائية التي عرفها الإنسان الحديث والتي جعلت الإنسان يعيش في كل شيء وفي كل مكان. ومن ثمّ فالحداثة محتفية بالتاريخ كمحفّل أساس يجنّبها غشاوة الغموض والأسطورة، ويمقولة الزمن المتدرّج الذي فرضته تقنوقراطية الإنتاج والتسيير والذي يفرغ الماضي في الحاضر من أجل المستقبل.

إنّ التوسّع الاقتصادي والعلمي وتقوية وسائل التسيير والإنتاج وضبطها وترشيدها قد جعل مفهوم الحداثة مقترنا كذلك بالإنتاجية والفعالية والمردودية القصوى، وهو القاسم المشترك بين الدول أو الأمم الحديثة والحداثة الذي يؤسس لنفّات نوعية لدى الأفراد والجماعات والمجتمعات تحملها من وضعية الكدح والشظف والمعاناة إلى وضعية الاستهلاك والترفيه ولو بشيء غير قليل من الإكراهات المتعددة والمتنوعة، فقد تكون صدمة الحداثة عنيفة مثلا بالنسبة

يعتقد الكثير ممن يتحدثون عن الحداثة أنّها لا تمثل نظرية واضحة من بين النظريات الفلسفية أو الاجتماعية أو السياسية؛ وإنما هي توجه أو منطق حياتي يؤمن بالتغيير والتغيير المستمرين، فهي إذن تقليد في التجديد كما يقول هارولد روزنبرك HAROLD ROSENBERG ومن ثمّ لا يستقيم تعريف الحداثة تعريفا تاما ونهائيا، وإنما يمكن تتبع مفهومها أو مفاهيمها من خلال المبادرات والمواقف والمبادرات التجديدية للعقائد والمبادئ الفكر والسياسة والعلوم والاقتصاد والاجتماع والإدارة وما إلى ذلك، وهذا ما يدفع إلى القول بأنّ الحداثة نمط حضاري مغاير ومعارض للنمط التقليدي في كثير من الجوانب والمجالات إن لم نقل في معظمها أو في جميعها. فهي دعوة مستمرة إلى البحث عن الجديد وإلى تكريس الذاتية والفردانية وتحفيز التنافس وتأسيس ما يسمى بجمالية القطيعة أو جمالية الإبداع الفردي المطبوع بطابع الطلائعية في الفكر والثقافة والنموت وغيرها، ولذلك فالسمة الكبرى لمعنى الحداثة تكمن في قيمة المتغيرات المتتالية التي تجعل منها معادلا قويا لكل ما هو قار أو عرقي أو نهائي، ولو أنّها غير خاضعة للتحليل والتدقيق، وليس هناك قسانون مقنن يضبط مجرياتها، وإنما هناك ملاسح

مظاهر الحداثة في النقد الأدبي:

- الخطاب النقدي خطاب إبداعي.

- تغيير مفهوم الأدب.

- جدلية النقد والأدب.

إنّ المركز الأساس في منطق الحداثة كما رأينا هو التغيير ومعاداة الثابت والقرار والنهائي، والجري وراء المتوقع واللامتوقع، وقد شملت هذه العدوى جميع القطاعات بما فيها الفنون والأدب والنقد الأدبي الذي أصبح يجدد أسئلته ويعيد النظر في مفاهيمه بعدما بمفهوم النقد ذاته الذي أصبح يبحث عن نفسه باستمرار ويقيم وظيفته بالنسبة للإبداع والثقافة وغيرهما، فأتطبع بطابع التجريد الذي يهتم بما يتجه الناقد أو المنظر أكثر مما يهتم بالنص الأدبي موضوع الدرس والنقد أو بالمعرفة الأدبية على وجه التحقيق.

إنّ النقاد الحداثيين يعنون بالآثر الذي يحدثونه هم أنفسهم أكثر مما يعنون بالآثر الأدبي نفسه، وكأنهم يسترضون معارفهم وأفكارهم قبل استعراض مهارة النصّ الأدبي، ولعلّ مردّ ذلك إلى أنّ النقد الأدبي يمثل قطبة سهلة ومناسبة للإعلان عن الانتماءات والقطاعات الخاصة التي ظاهرها أدبي أو فني وباطنها إيديولوجي أو مذهبي مثل الماركسية أو الفرويدية والأنثوية والبنوية والتفكيكية وما إلى ذلك. وهذا التيهان أو الروغان في المنظورات النقدية هو الظاهرة الحداثيّة التي جعلت من العملية النقدية عملية بحث ومغامرة أكثر منها عملية تقصّ ومسايرة، وقد يكون ذلك ما جعل باحثاً رصيناً مثل جيرالد غراف (Gerard Graff) يتحدث في مقاله اللاذعة «الخوف والارتجاف في بيل» عما تقوم به مجموعة متنفذة من النقاد من مباحاة واستعراضات دراماتيكية.

ولعلّ التيار الذي يتلاءم مع منطق الحداثة في النقد الأدبي ويتشبّه به النقاد الحداثيون كل من موقعه أو من وجهة نظره هو التأويلية أو الهرمينوطيقية

للمجتمعات التقليدية المحافظة، أو بالنسبة للمستعمرات التي قاومت التغيير من أجل الدفاع عن الهوية والمحافظة على الشخصية العريقة، فكانت المفارقة القاسية والعجيبة بين التطلع إلى التحرر والتقدم والتطور واكتساب المعارف التي تكسب القوة والازدهار، وبين الخوف مما يرافقها من قطيعة مع الماضي ومع المقومات التراثية السندية، فنشأت ديناميكية واسعة للازدواج والمقاربة، ديناميكية استجلاب الإيديولوجيات وآليات التغيير المقبولة مع الإبقاء على شعرة معاوية مع القديم ومع التراث.

ولذلك فقد اتخذ مفهوم الحداثة وعبر تطوّراته المختلفة نغمة تقديمية تحررية بورحوازية ليبرالية ما فتئت تطبعه كإيديولوجية أو كنمط حضاري تجديدي متواصل؛ كما أنّ النمو الديموغرافي وتيسير وسائل الإعلام والاتصال قد كرّس القطاعات الحداثيّة التي تعتمد التغيير والتجديد في كل شيء وبأسرع مما يظنّ لكنها تفرز قلقاً شامعاً وتعبئة متواصلة وفردانية متوترة وتآزماً متزايداً، بالتّظهير لم تعشيه الإنسانية أو ما كانت تعيشه منذ ظهور المصطلح Modernité (حوالي 1850) على يد كل من تيوفيل كوتييه (Théophile Gautier) وشارل بودلير (Charles Baudelaire). بيد أن الحداثة القائمة على فكرة التجاوز والتعالي على جميع القيم قد أصبحت تشكل ثورة فاشلة كما يقول «لوفيفر» (Le Febvre)؛ إذ نَبّ غلت العالم رأساً على عقب، ولما تعدد إلى مصابه، عملت على تحطيم القيم ولم تجد لها بديلاً فأصبح التشكيك والرفض والتعالي من الشعارات المتداولة، ويعد أن كانت محرّكاً للتطوّر والتقدّم والفعالية أصبحت نوعاً من التجريد الشامل الذي يتقلص إلى الشكليات والمظهرية ونقافة اليوم بيوم، ولم يفضل منها إلا الرحلة الدائسة في الزمان، والمآل إلى التغيير من أجل التغيير! فكان الحديث عما بعد الحداثة!

التي تسمح بتقدير البعد الإيحائي لدلالته أو لعملية
اندلاله التي تتم من خلال ثلاثة إجراءات أسلوبية بائية
هي التحويل المقترن بانسياب علامة من معنى إلى
معنى آخر كما في حال المجازات والاستعارات،
والانزياح المقترن بالغموض أو التشويش في التركيب
اللغوي، والإبداع الذي يكون فيه الفضاء النصي هو
المنظم الجديد لعناصر لغوية وتعبيرية قد لا تكون لها
أية دلالة في سياقات مقابلة.

وعليه فإن مبحث الظاهرة الأدبية عنده ليس كامنا
في المؤلف أو الكاتب كما اعتقد النقاد طويلا، ولا في
المؤلف أو في النص معزولا، وإنما في الجدلية القائمة
بين القارئ وما يقرأه أو بين النص وما يتولد عنه أو ما
تولده منه القراءة. وبما أن العلاقة بين الكلمات وما
تحيل عليه ليست علاقة فيزيائية أو مباشرة (وإنما هي
اصطلاحية فقط) فإن التصور الذي يقوم في ذهن
القارئ لذلك هو نوع من الوهم المرجعي الذي ينشئ
به الناس حتى يمكنهم استعمال لغتهم وكأنها الواقع
ذاته. وهكذا يوحى الوهم المرجعي ما هو حقيقي
ورأى، ويعمل التمثيلية في الأدب ما يُعتقد أنه
والذي، فتدخل التجربة الوهمية لدى القارئ أو الناقد
من أجل أن تجعل المرجعية كاملة أو كائنة في النص؛
والحال أنها في القارئ ذاته أي في معتقداته اللغوية
وفي تجربته مع الواقع، والمرتّب عن ذلك أن تكون
مهمة التحليل هي بيان الإليات النصية المتحركة في
تكوين دلالاته، وهنا تطرح مسألة الاندلال أو التبدل
(Significance) في الأدب؛ ذلك أن الكلمات في اللغة
العادية تبدو مرتبطة عموديا، وكلا على حدة، بالشيء
الذي تحيل عليه، في حين أنها في الأدب تتجمع
وتتصافر من أجل تكوين وحدة دلالية واحدة هي النص
ككل، ويتأثير بعضها على البعض تتدرج المعاني
المعجمية الخاصة بكل منها، لكي تكتسب إشعاعا
جليدا في فلك النظام النصي أو الفضاء النصي الذي
يستغرقها، وتكون تلك إحدى الإكراهات التي ترغم

(Herménotique) التي تفتح الباب على مصراعيه
للقراءات والاجتهادات وتناسب ما يسمى بالميتا - نص
أو الأدب على الأدب بحسب المدى الذي يصل إليه
الفهم والتأمل والتفسير الجمالي للأثر الفني. وقد
تقرب هذه التأويلية من النص أو تبعد بحسب قناعة
المؤول ورويته وتجربته في القراءة، ولكنها تعطيه
فرصة كبيرة للتحليل والاستنتاج وإعادة التركيب،
وفي ذلك ما فيه من إمكانيات البحث عن النصوص
الخائبة وعن المسكوت عنه أو اللامفكر فيه،
والمشاركة في تحيين النص وتحقيق إنتاجيته وإبداعيته
عبر مسارات وطروحات ربما لم تكن تخطر لمبدعه
على البال؛ ومن ثمّ التعددية والانفتاح على المتوقع
والمستحدث والجديد. وقد وجدت التأويلية مرتعا
غصبا لها في النصوص الأدبية التي لا يشد أحد
المحاسبة في استخلاص دلالتها النهائية أو في الوصول
إلى معنى واضح وقار من خلالها لأنها قد تكتفي
بعملية الاندلال (significance) التي تفرق القارئ
الباحث أو المحلل في موجات من المعاني أو
الإحالات المتداخلة والمتفاعلة التي تخلق معارفا
القبض فيها على مرجعية قارة أو عملية أو نهائية
كمحاولة القبض على الماء رغم أنه عادة موجودة وغنية
بالعناصر الحية والحوية! ولضيق الوقت نكتفي
بالإشارة في هذا الصدد إلى نظريتي ناقدتي حدائين
كبيرين هما: «ميخائيل ريفاتير» و«رولان بارت»:

يعتقد «ريفاتير» أن صدمة القراءة أو الدعوة إلى
التأويل تبدأ مع المشاكسة الأولى والتحدّي الأسلوبية
الذي يواجه به النص قارته أو ناقله، وسيكون الفشل
حليف القراءة ما لم يكن القارئ حسيقا ومستبصرا أي
قادرا على الدخول في اللعبة النصية والمشاركة فيها،
وبالتالي على الانغماس في عملية التبدل. ذلك أن
المسلّمة البديهية في نظره بالنسبة للنصوص الأدبية،
هي أنها دائما تقول شيئا وتعني شيئا آخر. وأن تمثيل
الأدب المزعم للواقع أو محاكاته ما هو إلا الخلفية

القارئ في عملية تأويلية متفاوتة، على أن يبحث في الإطار الجديد عن معنى جديد أو مرجعية جديدة للنص. وهذا المعنى الجديد أو المرجعية الجديدة هو ناتج ما يسميه «ريفاتير» بعملية التليل أو الاندلال (Significance) (1). وهذه الديناميكية التأويلية تجعل العملية النقدية عملية إبداعية وإنتاجية كذلك، وتفتح الأفق القرائي لمزيد من الاستكشاف والفعالية كما يتغير المنظور الحدائثي. ومن المعروف لدى متبنيي الحركات الفكرية أن معركة قوية قد نشبت في فرنسا إبان الستينيات بين الحدائثيين وخصومهم، فمست النقد الأدبي كذلك، حيث كتب الجامعي «ريمون بيكار» كتابه المشهور: «نقد جديد أم خدعة جديدة»، فردّ عليه «رولان بارت» - من ضمن من ردّ عليه - بكتاب «نقد وحقيقة» (فبراير 1966)، حيث خصّص القسم الأول لمناقشة مبادئ النقد القديم وخصّص القسم الثاني لعرض وجهات نظره في أسس النقد الجديد، متطلقاً من قناعة مفادها أنه «لا يمكن الحديث عن الأدب بغير الحديث عن اللغة، ولا يمكن الحديث عن اللغة بغير معرفة البنيان التي جرت في مجال علم اللغة وفي مجال التحليل النفسي» وبغير التكامل مع فلسفة كلية للإنسان».

ونظراً للتغيير الهائل الذي طرأ على مفهوم الأدب منذ قرابة القرن، فقد تحول الأدباء أنفسهم إلى نقاد، والنقاد إلى كتاب وأصبحوا جميعاً يواجهون شيئاً واحداً هو اللغة، اللغة الرمز أو طبيعة الرمز اللغوية. إن العمل الأدبي يتضمن في نظره «معنى جمعا» أو معنى متعدداً، وهذا التعدد لا ينشأ من قصور أو نقصير الأجيال في فهمه، وإنما ينشأ عن قابليته للانفتاح، وعن بنياته الخاصة، وهنا تكمن رمزيته التي لا تتغير، وإنما الذي يتغير هو وعي الناس بها وإدراكهم لها، ولذلك فالعمل الأدبي يكتسب خلوده ليس بالمعنى الواحد الذي يفرضه على جميع الناس، وإنما بالمعاني المتعددة التي قد يوحى بها للإنسان الواحد... ولذلك ينبغي التمييز -

في نظر بارت أيضاً - بين الدلالة التي تنتمي إلى المنتج أو إلى الملفوظ التواصلية، وبين «التليل» الذي ينتمي إلى الإنتاجية أو التلفظ الترميزي، والذي ينساق فيه الكاتب وراء اللغة التي تملكه، فلا ينحصر في تكوين المعنى التمثيلي أو التواصلية، وإنما يضع الذات كاتبة أو قارئة في النص «اللاتهائي» أو الذي لا ينتهي. وعليه فإن التجربة النقدية هي تجربة مع الكتابة الإيحائية ومع «العناصر السيميولوجية» من أجل الدخول ضمن التشفيرات الأدبية، وهو ما يسميه بالسنن التأويلية. ومن ثمّ لا يمكن للنقاد أن يصل في النص الأدبي إلى معنى إلا مستعينا بنموذج تطبيقي تحليلي مثل النموذج اللساني أو النموذج السيميولوجي، ومن ثمّ فهو يميز بين عمليات ثلاث في البحث عن معنى أو معان للنص الأدبي: علم الأدب - النقد الأدبي - القراءة أو المقارنة.

يحاول علم الأدب أن يعالج كافة المعاني التي تعطىها الكتابة، وذلك بمساملة العمل والمؤلف اللذين يصبحان بداية تحليل تتمثل قمته في اللغة.

أما النقد فيسعى إلى إنتاج معنى واحد من تلك المعاني التي تكونت معنى بيروغرافيا أو وجوديا أو تاريخيا، وبما أنه مكتوب فهو يواجه إشكالية اللغة كذلك، إنه يخلق لغة ثانية تسمح فوق لغة العمل الأدبي الأولى ويضيف لفته إلى لغة النص الذي سيعمل عن نفسه من خلالها. ولذلك يقاس الخطاب النقدي بدقته وصحته أي يبحث الرمز عن رمز، ويبحث اللغة عن لغة نحترم حرفية العمل في نهاية الأمر. وهناك نقد آخر صامت أو مباشر لا يحتاج إلى لغة أو لا نسمع لفته على الأقل وهو «القراءة» التي هي منح العمل الأدبي معنى معيّن غير مكتوب أو غير منطوق، ولا تحتاج إلى الوسيط الذي هو اللغة كما في النقد، ولذلك وجب التمييز بينهما. فلا يمكن أن يحلّ الناقد محلّ القارئ أبداً، وحتى عندما نقول إن الناقد قارئ يكتب فمعنى ذلك أن القارئ يواجه الوسيط الذي يخشى بأسه وهو الكتابة. فبينما نهجل كيف يتحدث القارئ مع العمل، يضطر الناقد إلى

والنقدية المعاصرة وخاصة فيما يتعلق باستبعاد الوثوقية المطلقة في التعامل مع النصوص الأدبية، وفي محاولة الدخول ضمن استراتيجيتها التكوينية، ولابد من الإقرار بما حققته الحداثة النقدية من منجزات في المقاربات الأدبية وفي إثراء الرصيد المعرفي وتقوية الفاعلية النقدية والمنهجية، رغم اعتراضات المعارضين الذين يتهمون مما في هذه الحداثة من تنطع وجمود وتعال وإدعاء وعدم استقرار، الأمر الذي جعل مفاهيمها على أهميتها أشبه ما تكون بخضراء الدمن التي سرعان ما ينع وتخشّر وسرعان ما تدبل وتنكمش، فتعالى الانتقادات وسرى الحديث عن الاستنزاف الحداثي وعما بعد الحداثة وعن الرجوع إلى التاريخانية وإلى القاعدة الموسعة للروايف الثقافية والمشارب الفكرية والرؤى النقدية، وخاصة بعد تطور مفاهيم جديدة في الحرية والديمقراطية وحقوق الأفراد والجماعات، ولذلك أصبحنا نسمع عن النقد الثقافي والنقد السياسي والنقد الإنساني وما إلى ذلك...

خلاصات وتعقيب :

والحقيقة أن الذي ينبغي تتيته حسب سيرورة الفكر الحداثي هو أن الحداثة ليس لها بعد، لأنها في تجدد مستمر وفي بحث مستمر عن المعايير والبديل والمجهول، وهو ما يجعلها مستجيبة لحقيقة وجود الإنسان المبعث ودأبه في معرفة ما لا يعرف. والمعتقد كذلك أن الآلة الثقافية لا يمكنها أن تتحرك إلا إلى الأمام، وأن وضعية اليوم يستحيل أن تعود إلى ما كانت عليه بالأمس لأن العناصر الطارئة تدخل في صميم التركيبة الجديلة وتلوث في لحمتها، وتلك سنة التطور التي لا راد لها.

ومن الأجدى للفكر الأدبي بعامة والفكر العربي بخاصة أن يتعامل مع معطيات الحداثة وما بعد الحداثة بقناعة الاستنفاة والحوار والتكامل والإصغاء، لأن في ذلك قوة دفع ممكنة ومفيدة، ينبغي اغتنامها، وقد

التحدث بلهجة معينة، وإلى التفكير بصوت مرتفع، كما أن الانتقال من القراءة إلى النقد هو انتقال من الرغبة في العمل الأدبي إلى رغبة الناقد في لفته الخاصة (2). ورغم ما قد يجده البعض من تمحل في هذه الأفكار فإنها اعتبرت من الجدة بحيث تتماشى مع متغيرات الثقافة بعامة، دالة على حيوية متجددة وسعي حثيث إلى حقيقة الكتابة وكتابة الحقيقة، فما النقد - في نظر الرجل - إلا لحظة من لحظات ذلك التاريخ الذي ندخل فيه ويقودنا إلى الوحدة، إلى حقيقة الكتابة...

ومن الجدير بالذكر أن «رولان بارث» قد انضم إلى جماعة الحداثيين المتطرفين جماعة (Tel quel) التي أصدرت سنة 1968 مدونتها المشهورة «نظرية الجماعة» (Théorie d'ensemble) التي تنشد تكريس قدسية النص وفرداته، وتقرّح في مقابل ذلك منهجية للتحليل تتعامل مع النص باعتبارها شبكة واسعة من العناصر والمكونات المتفاعلة، وأنه البؤرة التي تقاطع عندها مجموعة من النصوص أو الأنظمة المتزامنة معه أو السابقة عليه، وبذلك أقحمت النقد في إشكالية التناس التي أسالت حبرا كثيرا.

وقد كان من الطبيعي أن تجاوب كل هذه المفاهيم التي تمنع من تأويلية حديثة وحداثية مع «جمالية التلقي» التي تهتم بعملية القراءة أيضا وتبحث إوالاتها التي تجعل من القارئ ومن كل قارئ شريكا معتمدا في تحقيق إنتاجية النص وورثا شرعا يشكل النص في فهمه ووعيه فتغدو القراءة عملية استكشاف وتجاوز وتعارف وتحريك للإنتاجية والإبداع من خلال التفاعل التوليدي بين إمكانيات النص وقدرات القارئ ومعارفه (3).

ما بعد الحداثة والحداثة المتجددة:

وإذن فقد بحوز القبول بعد هذه اللحاحات الوجيزة في إشكالية الحداثة النقدية، بأن التفكير الحداثي قد ترك بصماته واضحة في مجال الدراسات الأدبية

التي فهمت وفهم القِيمون عليها أن لا مناص من علمتها وعقلتها وترشيدها، وأن استعانتها بالمستجدات العلمية في مجالها يقوي عطاءها وإنتاجيتها ويقتصد لها في الوقت والجهد والمال ويعتج أفقها على التقدّم في التسيير والتدبير. وإذا كان لا بدّ مما ليس منه بدّ، وقد اتخرطت جميع الدول والأمم في المنافسات الصناعية والاقتصادية والعلمية وغيرها، فقد أصبحنا ملزمين بخوضها وعلى جميع الجبهات بما فيها النقد الأدبي، ولكي نتجاوز غيرنا لا بدّ أن نعرف ما عنده أولا، لأنّ الحكم على الشيء فرع من تصوره كما يقول المناطقة.

يجوز لنا القول من منطلق تجربتنا المتواضعة في وحدة النقد الأدبي الحديث والمعاصر، ومن منطلق اشتغالنا في البحث والدرس بالمناهج المعاصرة، نظريات وتطبيقات، بأن الدارس المتسلح بمنظومات مفهومية ومعرفية مدققة ومضبوطة يكون عمله أقوى وأنجع وأعمق من الذي يلوح بالكلام تلويحا ويكتفي بالمضاربات الاصطلاحية وأخيرا يقنع من غنيمة التحليل بالأياب..

وأخيرا وليس آخرا، وحتى يتسق أسلوب حياتنا في جميع مظاهره، لا بدّ أن يواكب قطاع النقد الأدبي فكرا ومعرفة وممارسة جميع القطاعات الانتاجية الأخرى

الهوامش والإحالات

(1) Michel Riffatere: L'Élision référentielle, in *Littérature et rhétorique*, Éd. du Seuil 1982 PP 91-118.

(2) Roland Barthes: *Critique et vérité*, Seuil 1966.

(3) انظر محمد حرموش: *عمل القراءة وإشكالية التأويل*، مجلة علامات، العدد 10 / 1998، ص: 53 وما بعدها.

الأسلوب المفهوم والحدود

قراءة تاريخية لمفهوم غربي

زهية مريوط

توطئة:

مصدر على وزن الافتعال يفيد الاختلاس وتسمى الناقصة سالبا أو سلوبا إذا مات ولدها. وأخذ فلان في أساليب من القول أي أتابن منه (1)

إن استقراء المادة الثلاثية في بعض المعجمات يبرز كثرة استعمال وشيوع الصيغة الفعلية (سلب). كما يندرج على علميها المحتوى الحسي (2) ومنه ورد قوله تعالى: يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا ضُرِبْ مَثَلٌ فَاسْتَمِعُوا لَهُ إِنَّ الَّذِينَ تَدْعُونَ مِنْ دُونِ اللَّهِ لَنْ يَخْلُقُوا ذُبَابًا وَلَوْ اجْتَمَعُوا لَهُ وَإِنْ يَسْلُبْهُمُ الذُّبَابُ شَيْئًا لَا يَسْتَنْقِذُوهُ مِنْهُ ضَعُفَ الطَّالِبُ وَالْمَطْلُوبُ. (الحج، 73).

ولش كان الأمر كذلك مع الفعل (سلب) ومشتقاته فإن الاسم منه (أسلوب) تمتزج فيه المعاني المحسوسة بالمعاني المجردة.

يفيد الأسلوب لغة النظام والقواعد العامة، كما يدل على الخصائص الفردية عند الحديث عن أسلوب كاتب أو الميل إلى سماع أسلوب موسيقي خاص. وربما وسم الأثاث المنزلي بأسلوب كلاسيكي فأضفى عليه طابعا متميزا. وكان لهذين الاتجاهين أثر في توظيف مصطلح الأسلوب حيث أدانت الدراسات النقدية الكلاسيكية المعيارية بسبب سعيها لإيجاد مبادئ عامة

يقوم المستوى النظري لأي علم على تحديد مصطلحات المجال الذي ينتمي إليه، ذلك أن مفاتيح العلوم تقسمها القديمة والحديثة تنشُد الموضوعية وترسي قواعد علمية عمودها الأساليب/جذود ومفاهيم مصطلحاتها، يتربسها الباحث و العالِم/على الهواء وتشتق طريقها إلى التناول والاستعمال أداة علمية لدى أهل الاختصاص. ويتأتى لها ذلك جرأ ما يطعمها من مصداقية هي لها انعكاس. من هنا كانت قراءتنا لمصطلح الأسلوب عربية تستكشف بعض مفاهيمه عند العربيين بيد أن وفرة التعريفات الواردة في المصادر العربية أملت على البحث ضرورة الاكتفاء ببعضها. (3)

1 - الأسلوب معنى لغويا:

الأسلوب لغة في المعاجم العربية:

يفيد السلب ما يضعه الإنسان من لباس. وأما السلب فشجر أخذت أغصانه وورقه. يجمع اسم المعمول (السلب، المسلوب) على فعل (سلب). ويسمى السير الخفيف والسرير (سلبا). ويقال للسطر من الخيل ولكل طريق ممتد (أسلوب). والاستلاب

تمثل طبقة من طبقات الأسلوب. واعتمدت المدارس الوصفية الحديثة الأسلوب باعتباره خصائص فردية.

أفاد الأسلوب معنى الأداة التي يكتب بها على ألواح شمعية معينة ثم دل على وظيفة تلك الأداة وهي الكتابة. وامتدح في وقت لاحق كل كاتب تميزه الكتابة. ثم أفادت اللفظة طريقة التعبير التي تميز كاتباً معيناً.

وربما تطلبت الوصول إلى حد الإجابة اختلاف الكاتب عن غيره وتمييزه عنه. من هنا ترادفت الاختلافات والأساليب. وابتنى عن تطور هذه الفكرة مفهوم يحدد الأسلوب بالطريقة الفردية في إنتاج أمر ما وأمام التأليف بين المفهومين الأسلوب طريقة فردية، والأسلوب طريقة جيدة استخلص مفهوم ثالث يجعل المصطلح يسحب على "الملاحم الموحدة في التأليف والتي تنتمي إلى الشكل والتعبير وليس إلى جوهر الفكر أو الموضوع المعبر عنه" (3).

2 - الأسلوب عند القرييين :

2-1 - الأسلوب في البلاغة اليونانية والرومانية :

أ - ذكر أرسطو (4) Aristote في المقولة الثالثة من كتابه شروطاً يلتزم بها الأديب هي وسائل الاختراع، والأسلوب أو اللغة المستعملة وترتيب أجزاء القول. وقام الأسلوب على الصحة والدقة والوضوح. وكان أداة يتوصلها المتكلم، وارتبطت هذه الأداة بفنون الخطابة والشعر والمنطق وتجاوزت السلامة النحوية لتتلام الموضوع.

ب - ورد في دولا ب فرجيل "Vergile" الشاعر الروماني- تقسيم ثلاثي للأسلوب حيث استقر علماء البلاغة في العصور الوسطى على ثلاثة أنواع تتناسب والطبقات الاجتماعية لتلك الفترة. وتجسد هذه الأنواع نماذج للشاعر الروماني (فرجيل) هذا الأخير كتب ديواناً عن حياة الفلاحين سماه قصائد ريفية (Buccolique) ؛ و تمثل الأسلوب البسيط. أما ديوانه الأخلاقي فيحت من

خلاله الرومان على التمسك بأرضهم الزراعية (Géorgique) وهو نموذج للأسلوب المتوسط. و أما الإنيادة (L'Eneide) فتعد نموذجاً للأسلوب السامي.

تكون عجلة "فرجيل" سبع دوائر متحدة المركز. وتنقسم إلى ثلاثة قطاعات، كل قطاع يمثل أسلوباً مناسباً لطبقة اجتماعية ما بأسماء الشخصيات والحيوانات والأدوات المميزة وأنواع النبات الخاصة. واعتبرت العجلة مفتاحاً لاختيار الكلمات والعبارات المناسبة.

من هنا يتم تقسيم الأساليب وفق التقسيم الاجتماعي للناس. وأثبت "فرجيل" ذلك من خلال دوائيه الثلاثة التي صنفها نماذج لطبقات الأسلوب. وراعى اليونانيون هذا التقسيم الطبقي وأصبح عباً بلاغياً أن يخالف اللفظ الحقل الدلالي (5).

2-2 - بحث الأسلوب في البلاغة الأوروبية :

أ - مرحلة إحياء البلاغة اليونانية :

يقسم التصورات والمفاهيم التي أرساها قداماء اليونان والرومان في البلاغة إلى ثلاث فترات: القديمة، وشرحوا فكرة الخلق الأدبي الجيد وما يناسبه من أساليب. وأوضح الشاعر الإنجليزي "درايدن" "Dryden" ذلك في حديثه عن الصياغة الشعرية قائلاً: "إن السعادة الأولى لخيال الشاعر ابتكاره للفكرة الملائمة واكتشافه لها. والسعادة الثانية التخيّل وإفراغ هذه الفكرة في قالب، الثالثة الإلقاء أو فن تزين هذه الفكرة أو إلهاها كلمات صحيحة دالة مناسبة" (6).

يتبين من قوله أن صياغة الشعر تمر بمراحل ثلاثة تبدأ بفكرة ملائمة يكشفها خيال الشاعر تليها مرحلة تخيّل وإفراغ لها داخل قالب، وأما المرحلة الأخيرة فهي الإلقاء يتم فيها اختيار كلمات دالة تنقل الفكرة. وصنفوا الأساليب وفق نظام طبقي قال "بيير غيرو" "Pierre Guiraud" : "لقد تم تصنيف الأساليب في لغتنا بنفس طريقة ترتيب الرعايا

في مملكتنا فقد يكون هناك تعبيران ملائمان لنفس الشيء لكنهما يختلفان في المرتبة والذوق الرفيع هو الذي يستطيع أن يمضي في هذا الطريق مدركا مراتب الأسلوب" (7).

ونظر أصحاب المذهب الكلاسي إلى النماذج الأدبية في التراثين اليوناني واللاتيني على أنها نماذج مثلى فآلمزوا الأدباء بالصدور عنها والعودة إلى تاريخ هذين الشعبين للنهل منه والسير على منوال الأدياء والشعراء الذين ترعرعوا في ظل هذا التاريخ، وأسهموا في كثير من الأحيان في صتعه. وكان كل خروج على القواعد التي سنّها المذهب الكلاسي - وفقا لهذا التوجه - يعدّ خروجاً عن المعايير الأدبية والجمالية الكفيلة بإضفاء صفة الأدبية على النص. وهكذا أخذ مصطلح الأسلوب عند الكلاسيكيين دلالة التزيين والحلية التي تصاف إلى العمل الأدبي فتحسّه.

بيد أن حرفية القواعد المعيارية لها سلبياتها حين ألزم بها كل من الكاتب والأديب إذ تؤدي في الغالب إلى ضرب من الجمود وتتحول معه قواعد الأسلوب إلى قوالب جاهزة هي أقرب إلى الأشكال الشعرية منها إلى وسيلة وأداة هبة للتعبير.

مع ظهور معارف جديدة، ورغب الأسلوب البلاغي عن الاهتمام بتقنيات الإقناع قصد التأثير في المستمعين وغدت فنية الأسلوب وزخرفته غاية الكتاب والمبدعين.

وأسهمت الأنواع الأدبية في توسيع العضامين والمخالفة في الأساليب والأشكال، ولم يعد المضمون السياسي والفصائي المضمون الأوحد.

هكذا تجسّرت معيارية الأسلوب التي أمّلت لوقت طويل ضرورة الاهتمام بمكونات الخطاب المنطوق وأدائه حفظاً وارتجالاً. وقد أصبحت التقنيات الجديدة تتداول شعار الأسلوب هو الرجل (8).

وجاء ردّ فعل رافض لطبيعة الأسلوب وبعض قواعد المعيارية على يد "بوفون" (Buffon) في كتابه

مقال في الأسلوب : "إنّ المعارف والوقائع والاكتشافات تتلاشى بسهولة وقد تنتقل من شخص لآخر ويكتبها من هم أدنى منهم فهذه الأشياء تقوم خارج الإنسان، أما الأسلوب فهو الإنسان نفسه فالأسلوب إذن لا يمكن أن يزول ولا ينتقل ولا يتغير" (9).

حاول "بوفون" أن يتعد بالأسلوب عن مفهوم القوالب الجاهزة إذ تستعار عادة من المبدعين ولا يكون المقلدون على علم بقيمة الجمالية فلا هم أصحابها ومتجوها ولا هم مبدعون يحقّ لهم توظيفها توظيفاً حسناً.

كان نشوء المدرسة الرومانسية سبباً رئيساً في تغير النظرة إلى الشكل والمضمون إذ ذهبت هذه المدرسة إلى أن الأسلوب نشاط إنساني يطل صفة المعيارية القديمة. وأخذ الأدباء ينظرون إلى الأسلوب بوصفه جزءاً لا يتجزأ من طبيعة المؤلف نفسه وهو معنى القول المنسوب إلى بوفون : "الأسلوب هو الإنسان نفسه".¹ وحاول "كلوديج" أن يقدم تصوراً سليماً اعتمده الانكهار الألماني قال : "إذا كنّا نبحث عن تعريف الفصيلة الحقة فإنّ أقول بأنّها ينبغي أن تكون عملاً تتأزّر أجزاءه ليفسر أحدها الآخر وينسجم كلٌّ منها ويتساند، وقال أيضاً : ليس باستطاعتك أن تحصل على لغة حقيقية دائمة في أي عمل من الأعمال دون أن يكون منطبقاً من طبيعة هذا العمل بكيّته" (10).

وفي القرن 19م تأثراً بنظرية "داروين" في التطور وسعياً إلى علمنة الأدب اعتقد كثير من الدارسين أنّ قوالتين الأدب التي تحكم تطوره، يمكن استخراجها بالبحث في الماضي السحيق عن أصول الشعر والبحث في الملاحم القديمة، وتبنيها حيث يصبح بالإمكان وضع تاريخ أدبي بدون أسماء. وهذا الموقف في اعتقادنا امتداد لرأي الكلاسيين نفسه بحيث يتطلب كلّ ذلك الوقوف على النماذج القديمة من أجل وضع هذه القوالتين لتحكم في تطور الأدب ونستطيع من خلالها أن نتنبأ بمستقبل الأدب بعيداً عنّ يضع الأديب أي

وسواء أكان الاختيار واعيا ومقصودا أم كان غير ذلك، فإنّ الأسلوب يكمن في عدول المتكلم باستعماله الخاص عن اللغة (12).

وقد تعمق مفهوم الأسلوب بفضل التحليل الأوسع لوظائف الكلام، ونظرية الإعلام والتطورات التي شهدتها البنيوية. فهناك وظيفة أسلوبية تشدّد على الملامح الدالة في الرسالة، وتبرز التراكيب الخاصة بالوظائف الأخرى. "فاللغة تعبر والأسلوب يبرز" (ريفاتير). وتكوّن المظاهر التي تتحقّق فيها هذه الوظيفة بنية خاصة: إنّه الأسلوب. غير أنّ هذه المظاهر ليس لها وجود مستقل، لكنّها تتجلى في مقابلة ثنائية، يمثل قطبها الآخر السياق الذي تقطعه بشكل غير متوقع. وقد يصحّ السياق نفسه من مظاهر الأسلوب مقابل سياق أكبر. وهذا يعني أنّ النصّ هو القاعدة المعتمدة في التحليل (مستوى فوق الجملي "Transphrasique")، وأنّ الأسلوب لا يمكن في مقابلة استبدالية (Paradigmatique) أي (ما يمكن أن يقال)، بل في مقابلة علاقة syntagmatique (علاقة الأثر الأسلوبي مقابل السياق).

ولا يبعدنا هذا النوع الأخير من التحليل عن الرؤية التقليدية التي تؤمن بأنّ الأسلوب لا يقوم سوى بإضافة بعض عناصر التمييز إلى الرسالة دون أن يسهم في إنجازها بشكل فعلي. كما أنّنا لسنا بعينين عن رؤية شارل بالي وعن التقليد الغربي الذي يعدّ الأسلوب، وهو عدول عن المنطق، عدولا مرضيا يعود إلى ضعف طبيعتنا بيد أنّ هذا العدول أصبح مع اللسانيات الوسورية ذا طابع بنوي.

بينما تأبى آراء الكتاب حول ممارساتهم الخاصة هذا التصوّر: فالأسلوب - حسب فلويسر - هو الاستمرارية، أمّا ملازميه فيقول: "إنّنا لا نكتب قصيدة بالأفكار". وتحاول التحليلات البنيوية المحضّة اجتناب هذا العائق، ولكنّ النحو التوليدي وتطوراته هو الذي يسمح بتجاوز هذه الإشكالية

المبدع (الشاعر والكاّتب) الذي هو في الواقع يضيف صفة التمييز على النصّ الأدبي ويطيح أسلوبه ويحدّد أصانته ويمكّنه من الاستمرار أي مغالبة طوفان الزمن لأنّ النصّ الأدبي إبداع يجب أن يتوفر على أدوات وعناصر كثيرة، ومن أهمّها تكوين المبدع الثقافي الذي يحدّد انتماءه والمنايع التي نهل منها والأساليب اللغوية التي تشبّع بها ومن ثمّ يطبع هذا التكوين عمله الأدبي الذي يتناول بالدراسة.

ب - مرحلة التأسيس المنهجي (الأسلوب في الدراسات الحديثة):

أجرى علماء اللغة مقارنة بين اللغة والأسلوب أفضت إلى ما يلي:

أما اللغة فنظام نحوي موحد في فترة معينة وخاصة بمجموعة لسانية. وأما الأسلوب فعلاقة لشخصية المتكلم في الخطاب المنطوق به أو المكتوب. وقد حصّن الأسلوب بمجموعة من السمات المميزة. وعلى الرغم من أنّ مفهومه لم يكن محددا في القرون السبع عشر إلاّ أنه وسم كل عمل أو إنتاج بالفرد والتفرد.

يشير "جان ديوبوا" Jean Dubois: "وأخرون إلى الغموض الذي انتاب تعريف الأسلوب في المصور الكلاسيكية. وهو في الحقيقة علامة دالة على نفرد المتكلم في الخطاب وتعدّ هذه العلامة مفهوما أساسيا يستوجب على علم الأسلوب بحثه حتى يصبح مفهوما إجرائيا وينقل من مستوى الحدس إلى مستوى المعرفة.

يذكر "جان ديوبوا" (11) أنّ الأسلوب عند الغربيين يسير عموما في اتجاهين اثنين. يتعلق الأول بخصوصية تأدية الموضوع، أي كيفية التعبير عن الموضوع. ويتأسس الثاني على ثنائية المادة والروح وهذه تعكس التقرير والإيهام (الحقيقة والمجاز).

وأفاد الأسلوب في اللسانيات الوسورية مظهرها من مظاهر الكلام (Parole)، إذ يتمثل في مجموع الخيارات التي يقوم بها المتكلمون في كل المواقف اللغوية.

المنظمة من وجهة نظر محتواها العاطفي أي التعبير عن أحداث الإحساس بواسطة الكلام وتأثير الأحداث الكلامية في الإحساس" (13) .

يعدّ علم الأسلوب فرعاً من اللسانيات ، و يمثل في عملية جرد للطبقات الأسلوبية التي تتوفر في اللسان (مظاهر الأسلوب بالمعنى السوسيري) ولا يعني ذلك دراسة أسلوب كاتب ما إذ يفيد هذا الأخير استعمالاً إرادياً وواعياً للقيم الأسلوبية .

يعرّف علم الأسلوب بأنه الدراسة العلمية لأسلوب الأعمال الأدبية . وقد حاول "جاكسون" أن يحدّد أواصر العلاقة بين اللسانيات و الأسلوبية . وردّ على بعض النقاد اعتقادهم الخاطئ بقصور اللسانيات . إذ للوظيفة الشعرية هيمنتها وليس بإمكان اللساني في أثناء البحث أن يكون بمنأى عن الوظيفة الشعرية وليس بإمكان الناقد الأدبي أن يخالف المناهج اللسانية .

وإذا كانت الأسلوبية تنشّد الدراسة العلمية للأسلوب ، فيجب تعيين مجموعة من المشاكل النظرية . بلغة تنتمي إلى الأسلوب موضوع هذا العلم في معظم الأساليب المباشرة ومستخرجاً بشكل تجريبي ، ويكون على الأسلوبيين فضل تحديد لمعيار الملامة . وقد تكون خصوصية الموضوع وبحته مبررة ، لكن يجب أن تكون مؤسسة بشكل علمي .

ويرتبط علم الأسلوب باللسانيات . ويفضي به هذا الارتباط من ناحية ثانية إلى ضرورة إيجاد مناهج خاصة به . كما يبحث علم الأسلوب مفهومي الجمال والذوق لكن هل يجب أن يتخلّى عن هذا السؤال القيمي أم لا ؟ هل بإمكانه أن يحكم على قيمة نص معين ؟

تمثل اللسانيات معين العلماء والباحثين قصد تحديد ماهيات الأسلوب فتتمدّم بالفراغ والنظريات الدلالية وذلك بواسطة علم السيميائ ، وذهب بعض اللسانيين إلى أن التعبير طاقة مضعّقة في ذاتها لها منحى تصريحي وآخر إيحائي . يستمد الأول إمكاناته الإخبارية من

إنّ التعرف على نصّ " فيكتور هيجو " يعني استعمال ملكة شعرية تضاف إلى الملكة اللسانية . فهناك بنيت عميقة وقواعد تحويلية خاصة بكل كاتب : فهي تمثل قواعد نحوية يتعلمها القارئ وربما لا يستطيع تعلّمها ومن هنا جاء رفض الشعر المعاصر مثلاً . فهو نحو خاص أو أسلوب من شأنه توليد الجملة النحوية للغة وكذلك أنصاف الجمل التي لا يستطيع النحو العام إنتاجها .

إنّ النحو التوليدي ، بتركيزه على التركيب وطابعه المركزي ، وعلى سيرورة الإنتاج ، قام بإخراج الأسلوب من المقابلة بين الدلالات الصريحة والدلالات الإيحائية التي سجن فيها . ومن جهة أخرى ، فإنّ العمل المنتج حول مفاهيم مثل " الأدبية " و " نص الكاتب " و " القارئ " ، أدّى إلى إعادة بناء حقل الإبداع وقراءة الأعمال الأدبية .

إذا كان النص الذي هو ممارسة دالة ، وليس بنية مسطحة ، بل توليده الخاص ، فإنّ الأسلوب خلق للمعنى . ولا تعدّ قراءة النص فكاً بسيطاً لرموزه بل هي عمل يقوم بصياغة الدال ، وإنتاج الدلالي ، ويمكننا بذلك أن نتجاوز - " في أحادية مادية ومطابقة بين الفكر واللفظ " - ثنائية الشكل / المعنى ، والدلالة الصريحة والدلالة الإيحائية ، وكلّ الثنائيات المتفرعة عنها : الفردي / الاجتماعي ، والكتابة / القراءة . ولكي تصح هذه النظرية ذات فاعلية حقيقية ، يجب خلق نظرية لتوليد النص ونموذج الفاعل .

ج- تعريف علم الأسلوب :

يتألف مصطلح أسلوبية Stylistique من جذر [أسلوب Style] وله مدلوله ، ومن لاحقة (ية) . (ique) وتتصف بالبعد الموضوعي و العملي . وتحليل المصطلح إلى جزأيه يفضي إلى عبارة علم الأسلوب (Science du Style) .

وعرض "ديوا" تعريف "شارل بالي" Charles Bally "لعلم الأسلوب" وهو دراسة أحداث التعبير الكلامية

به على المستويين النظري والإجرائي - انتقل إلى العرب المحللين وحاولوا قراءة هذا التراث الغربي برؤى مختلفة تتميز بتميز الباحث ومنطلقاته المنهجية والأطر الفلسفية التي يمتح منها. وعليه فإن العنوان الذي وُسمت به هذه الدراسة (الأسلوب المفهوم والحدود / قراءة تاريخية لمفهوم غربي) حاول أن يحصر بعض الإشكالات المعرفية في تحديد علم الأسلوب خاصة وأن هذا الاتجاه عرف مريدن كثيرين في الساحة العربية سواء كانوا لغويين أم نقاداً أم لسانين.

الدلالة الذاتية المتواجدة في الرصيد اللغوي، و ينهلها الثاني من دلالة السياق التي تحققها اللغة ووجه اعتماد هذا الأساس رؤاد الأسلوبية. وإذا كانت بعض أجزاء من المشكل- المرتبط بتحديد مفهوم علم الأسلوب- تبدو قد وجدت حلاً على المستوى النظري، فإن التطبيق مازال متعثراً، وبدأت ضبابية جديدة تغطي الحدود بين الأسلوبية والسيمائية والأدب.

ومجمل القول فإن اجتهادات الغربيين في مجال تحديد علم الأسلوب - ومختلف الاتجاهات المرتبطة

الهوامش والإحالات

- (1) ابن منظور: لسان العرب المحيط، مادة (س، ل، ب)، دار لسان العرب، إعداد وتقديم يوسف الخياط، ط. د.
- (2) عبد السلام المسدي: العقابيس الأسلوبية في النقد الأدبي من خلال البيان والتبيين للجاحظ، حوليات الجامعة التونسية، عدد 11/1979، كلية الآداب والعلوم والإنسانية، ص 137.
- (3) انظر مادة Style في Princeton Encyclopedia of poetry and poetics, Princeton press Premlinger: A, ed 1974.
- (4) ضمن كتاب محي الدين مصعب: الأسلوبية التعبيرية عند شلول بالي، ص 8.
- (5) أوسلو طائيس الخطابة، تحقيق وتعليق عبد الرحمن بدوي، دار القلم، لبنان، 1979، ص 181.
- (5) مجدي وهبة و كامل المهندس. معجم المصطلحات العربية في اللغة و الأدب، ط 2، 1984، لبنان، مادة أسلوب (Style) ص 34 و 35.
- (6) عبد العزيز أبو سريع ياسين، علم الأسلوب المعاصر، ص 14.
- (7) أحمد درويش، الأسلوب و الأسلوبية مدخل في المصطلح وحقول البحث و مناهجه، ص 61.
- (8) مازن الوعر: الاتجاهات اللسانية المعاصرة ودورها في الدراسات الأسلوبية، ص 142.
- (9) انظر مازن الوعر، الاتجاهات اللسانية المعاصرة ودورها في الدراسات الأسلوبية، ص 143.
- (10) محي الدين مصعب: الأسلوبية التعبيرية عند شارل بالي، ص 9 و 8.
- (11) Jean Dubois et autres: Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage, 1999, Style, p 446 et 447.
- (12) انظر المرجع نفسه.
- (13) Charles Bally: Traité de Stylistique Française, 5ème édition, Genève 1970, p16.



عشرة أيام من المسرح في مهرجان دمشق للفنون المسرحية

الشباب مستقبل المسرح العربي حضور كبير للمسرح التونسي وروح الشباب ترفع التحدي

أحمد عمر

على امتداد عشرة أيام من 1 على 10 نوفمبر 2006 عاشت العاصمة السورية دمشق على وقع الدورة الثالثة عشر لمهرجان دمشق للفنون المسرحية التي وصفت تحت شعار ' الشباب مستقبل المسرح العربي' شعار هو امتداد للدورة المنقضية من أيام قرطاج المسرحية التي اختارت الانفتاح على الطاقات الشابة والقوى الحية الفنية وكذلك انفتاح المسرح على كل الفنون...

هذا هو التواصل بين المهرجانات... تواصل يتشرف الأفاق في سبيل مسرح شاب يقطع مع الترهل ويجلّد آليات تعبيره في انسجام مع عصره وتفاعل مع مستجداته... مسرح حي يبداء فؤارة تعطي لجسد الإبداع والفرجة الحية مريدا من الحركة والديناميكية والشايط، أغلب الذين حضروا أيام قرطاج المسرحية من مسرحيين ونقاد وإعلاميين ومديري مهرجانات

حضروا إلى دمشق وما يأتاه من حوار هنا تواصل هناك حيث لا حديث إلا عن المسرح عندما كيف هو؟ وكيف ينبغي أن يكون؟

عشرة أيام من الفرجة والحديث... عشرة أيام وعشاق المسرح يتجولون بين عديد القضاة لتنايعة العروض... كان البدء للجميع بدار الأوبرا في حفل الافتتاح الذي شهد تكريم عدد كبير من المسرحيين العرب بين كتاب ومخرجين وممثلين ونقاد أسهموا في التأسيس... والتأصيل والتجديد...

في حفل الافتتاح أيضا تم عرض فيلم وثائقي عن المهرجان منذ دورته الأولى وحتى الدورة الثانية عشر ثم كان الموعد مع فرقة "إينانا" التي قدمت عرضا بعنوان "سندباد" طافت به في أرجاء الوطن العربي في لوحات راقصة حكمت فيها الأجساد دون أن تتكلم وأكلت من خلال ذلك أن الرقص فرجة حية ساحرة يظل المسرح بحاجة ماسة إليها..

هكذا كان البدء في فضاء واحد ثم توزعت العروض على عديد الفضاءات الأخرى مثل "قلعة دمشق" و"قصر العظم" و"دار الأسد للفنون والفنون" و"مسرح القباني" و"مسرح الحمراء" و"المسرح الدائري بالمعهد العالي للفنون المسرحية" و"مسرح 8 آذار" و"دار الأوبرا"...

المهرجان اشتمل أيضا على ندوة فكرية ولقاءات وورشات عمل وعروض شارع...

جاءت مسرحيات من عدة بلدان عربية... من مصر والعراق وتونس ولبنان والسودان والمغرب والأردن وعمان والجزائر والسعودية والإمارات وليبيا وفلسطين واليمن... وجاء مسرحيون عرب من السويد وإيطاليا وهولندا.

أسماء عديدة وكبيرة حضرت المهرجان مثل يوسف العاني وعادل القرسولي وأسامة أنور عكاشة ومحمد إدريس وتوفيق الجبالي ونضال أشقر ورؤوف بن عمر

ومحفوظ عبد الرحمان وثريا جبران وسميحة أيوب وعبيدويشا ونور الشريف وعزالدين قنون وسوسن دروزة ورجاء بن عمار ونادر عمران وطارق أبو الفتوح وداني راسل وجورج إبراهيم وتوفيق فياض ومحمد يوسف نجم وقاسم مطرود ورفيق الصبان وجواد الأسدي وعبد العزيز السريع وعبد الكريم بالرشد وأسماء عبيدة أخرى إضافة إلى قائمة طويلة من المسرحيين السوريين من أمثال أسعد فضة ومنى واصف وجهاد سعد وعبد المنعم عمايرة وفازر قزق وأمل عرفة وجهاد الزغيبي بصفته فنانا وأيضا بوصفه مدير المسارح ومدير المهرجان وحكيم مرزوقي التونسي المقيم في سوريا وعدد كبير من نجوم الدراما السورية من شباب المسرح كلهم حرصوا على الالتقاء بالمسرحيين الضيوف.

وكل المهرجانات المسرحية وفر المهرجان لميديي المسرح في الوطن العربي فرصة التلاقي والحوار وتلاقح الأفكار.

المسرح التونسي: الريادة والحضور اللافت

لم يعد خافيا عن أحد المكانة المرموقة التي يتمتع بها المسرح التونسي عربيا بفضل طرحه الحدائث وحرص مبدعيه الدائم على تحديد الآليات التمييزية والتعويل أساسا على القوى الحية فظهرت تجارب تفرقت بخطابها الفني المتجاوز وهي تجارب اعتبرت بمثابة المرجعية التي يستند إليها المسرحيون العرب في مشاريعهم ويرون فيها ترجمة حقيقية لأحلامهم وانتظاراتهم... كل الذين قابلناهم هناك أكدوا مآذرتنا وهم يعتبرون ما يتمتع به المسرح التونسي من دعم مادي لا مشروط من قبل الدولة دافعا قويا ارتقى بالمستوى الفني لأن المبدع التونسي لا يؤرقه كابوس التمويل سواء تعلق الأمر بالإنتاج أو بالتوزيع.

المسرحيون التونسيون لهم حضور كبير في الذاكرة المسرحية العربية... أسماء مثل محمد إدريس وتوفيق الجبالي وعزالدين قنون تلجح بها الألسن هناك يعرفونهم

وحضورهم الركيحي. كنا هناك ولمسنا التفاعل الكبير من قبل الجمهور مع العرض... تفاعلاً ترجمه بالمثابة والتصديق وعبارات الشكر وكذلك بتواصل الحديث عن العرض فيما بعد...

ومن مسرح الحمراء إلى مسرح القياني بقلب العاصمة السورية الذي احتضن العرض الثاني للتياترو " حالة منية " لعاطف بن حسين... ومرة أخرى يضيئ المكان بالوافدين عليه وقد جاؤوا لمزيد اكتشاف المسرح التونسي الذي يمتاز بتنوع تجاربه..



ورغم الاكتظاظ والتدافع نجح الممثلون في شدّ المتفرجين الذين صفقوا طويلاً لما شاهدوا... العرض الثالث قدّمه المسرح الوطني التونسي وهو بعنوان " ساعة ونصف بعدي أنا " لنضال قيفة... ولهذا العرض قصة هي كما يلي :

- في الخامس من نوفمبر... في الساعة مساءً اكتظّ المكان بالوافدين عليه من عشاق المسرح في سوريا وفي مختلف البلاد العربية حيث يحظى المسرح الوطني بسمعة طيبة بفضل ما قدّمه من أعمال هناك وكذلك بفضل مكانة الفنان محمد إدريس في الشرق العربي أين درسَ وقدمَ العديد من الأعمال... كان هناك شغف جارف للتعرف على التجربة التونسية

جيداً... يعرفون تجاربهم ويعرفون أعمالهم لذلك سجلت العروض التونسية إقبالاً فاق كل تصوّر...

كان الحديث عن " هنا تونس " للتياترو قبل عرضها لا ينتهي... الكل يسأل عنها... حتى إذا جاء يوم



عرضها جامعاً جمهور غفير جداً ضاق به مسرح الحمراء جمهور بدأ تمتعاً جيداً لهذا النوع من المسرح السريع التماز إلى المتلقي سواء بخطابه أو بطريقة لعب الممثلين

.. لذلك امتلأ المكان وكان الواقفون أكثر من الجالسين في مسرح القباني في قلب العاصمة السورية



وقدّعت نضال عرضها بإصرار شديد على التآلق وشدة النجم .. وتمكّنت من ذلك .. كان معها الممثل توفيق العايب .. نعم توفيق العايب وليس أحمد الحقيان صاحب الدور .. لقد تغيب أحمد وتعلّزّ عليه الحضور في آخر لحظة من إيطاليا بسبب المرض ..

أبداً لن يسقط العرض .. يجب أن يقدم .. افعلوا كل ما في وسعكم حتى لا يلحق هكذا كانت توجيهات محمد إدريس من تونس قبل أن يحلّ "بدمشق وظلّ يتابع المسألة بالهاتف لحظة بلحظة وتحركت نضال بروح الشباب .. تعاملت مع نصّها برؤية إبداعية جميلة .. كان ينبغي أن تجد الحلّ .. كلهم قالوا لها نحن معكم .. مسرحيون شبان من تونس جاؤوا مع "

التياتروا " لتقديم " هنا تونس " و " حالة ملنية " .. شبان تميّزوا بالسخاء والعطاء وترجموا بحق روح التضامن ..

في يوم وليلة ... وربما أقلّ تحمل توفيق العايب مسؤولية صعبة جداً لا يدرك كمها إلاّ الممثلون الكبار فليس من السهل أن تدخل في شخصية لا تعرفها، ومع ذلك غامر .. غامر بالحضور جسدياً على الركب هو يتحرك .. أما الحوار الذي يحدّد حركاته فقد كان يأتيه من الممثل فؤاد لتييم الذي

كان خارج الركب وكانت نضال على امتداد العرض العين التي تراقب والإشارة الخفية التي تسيّر .. وكان التقنيون في الإضاءة والصوت والتوضيب القوة الضاربة التي ساعدت كثيرًا الممثلين ..

الجمهور صفّق طويلاً للعرض .. لم يتفطنوا لما حصل وعندما علموا بالأمر ازداد تقديرهم لنضال وتوفيق العايب وفؤاد لتييم ولكلّ العاملين في العرض .. باركوا جهدهم واجتهادهم وذكاءهم وسخاوتهم وتعلّزّ لهم مع بعضهم البعض وقالوا بالحرف الواحد " هذا هو الشباب الذي نريد " .. وقال المارقون بالمسرح لقد ولدت مسرحية جديدة ربما أقرب إلى المنطق الفني من القراءة الأولى فالبطل رجل فاقد للذاكرة .. والبطلّة تستغفّر ليستعيد نطقه وذاكرته .. لذلك من الطبيعي أن يحضر بجسده وحركاته أما الصوت فيأتيه من بعيد ..

قدّم العرض وعلى عادة الفنانين الحذرين ظلت نضال متوترة رغم تهتة الجميع لها ولم يهدأ لها بال إلاّ صباح اليوم الموالي عند مناقشة العرض حيث عبّر المتدخلون عن إعجابهم بما شاهدوا فقد قال المسرحي العراقي عزيز خيّن إن الممثلة لها حضور وظلّ وجسد معبر وإن المكان كان ملائماً جداً لهذا الحصار بين الذاتين " وأكد قتلا " ربّ ضارة نافعة فالعمل أصبحت له دلالات أوسع وحبّاً لو يتم الإبقاء على هذه التقنية

من جهته قال هشام كفارنة مدير المسرح القومي السوري " هذا عرض حارّ يفضّ بسهولة إلى عقل المتفرّج... الفكرة مبسّطة ودّكية أما مشهور خيزران وهو مسرحي سوري فقد ذكر أن المتعة قد تحققت عبر الممثل وعبر السينوغرافيا وركز على دخول السينما إلى المسرح وكيف نجحت الممثلة في عزل المشاهد عن جسدها وجعلته يتابع تفاصيل العرض .

ماهر كتاش قال إن المسرح خيار صعب وقال إن التمثيل الرائع كسر حاجز اللغة ونجح في إيصال الرموز . وتدخل خشناف زازا وهو ممثل سوري ليشير أن حميمية مسرح القياتي ساعدت على نجاح العرض وقال " شكرا لعرض تونس "

وكان علي طه من سوريا آخر المتدخلين ليقول " إنه عمل تجديدي متكامل وإن إدخال التقنية السينمائية خدم العرض كثيرا " وختم كلامه بتحية الممثل على شجاعته .

هكذا كانت آراء المتدخلين من نقاد ومسرحيين... آراء تعكس تفاعلهم مع ما شاهدوا معهم الحلول التي اقترحها نضال فيقة لتقديم عرضها " رغم غياب الممثل وهي التي أشارت في تدخلها على التركيز على اللغة ودلالاتها وإنها اشتغلت على كتابة مسرحية من السينما مضمينة أن قوة أنه لم يقل شيئا وأن المناطق المظلمة تستدعي النقاش والسؤال وهنا تكمن قيمة العمل...

كذلك تدخل الفنان محمد إدريس متحدثا عن تعامل المسرح مع الطاقات الإبداعية الشابة وفسح المجال لها لتقدّم مقترحاتها... قال إن " القطعة " الآن بين الجيلين ضرورية... قطعة من أجل مسرح شاب طموح يأتي بالجديد وقد تجاوز مع الحاضرون كثيرا وهو يتحدث عن تجربة نضال فيقة عندما قال " لقد سعدت عندما لم تقبل نضال ببعض مقترحاتي وفي ذلك تكريس لاستقلالية اختيارها"...

كان الحضور التونسي الذي تحقّق بدعم من وزارة

الثقافة والمحافظة على التراث لافتا للانتباه إذ بالإضافة إلى العروض المذكورة شارك توفيق الجبالي وعزالدين قنون وروؤف بن عمر ومحمد إدريس في الندوة التي توزعت على ثلاثة محاور هي : المسرح في ظروف العولمة / نحو مسرح عربي جديد / دور الشباب في النهوض بالحركة المسرحية، ندوة حضرها عدد كبير من المسرحيين والنقاد والإعلاميين العرب تناولوا هذه المحاور بالنقاش والتحليل ولعلّ أبرز ما شهدته الندوة الشهادات التي قدّمها عدد من المسرحيين الشبان حول نضالهم المسرحي من أجل تقديم مقترحاتهم الفنية كما يرونها وكما يبدعونها ولما جليا أن جيل الشباب المسرحيين في عديد البلدان العربية يجدون صعوبات كبيرة في تنفيذ مشاريعهم الفنية وذلك بسبب انعدام الفضاءات وغياب الدعم .

وإلى جانب الندوة التقى توفيق الجبالي بطالبة المعهد العالي للفن المسرحي بلعشق وحاووه المسرحيون حول تجربته إلى جانب العديد من اللقاءات الصحفية مع مع مسرحيين الشبان من أمثال

توفيق العايد وفؤاد لتيتم وعبد المنعم شويات وعاطف بن حسين ونضال فيقة وشاكرة الرماح وسوسن معالج وغيرهم ممن مثلوا بحق فتوة المسرح التونسي وروحته الشابة .

السفير التونسي وأعضاء السفارة أحاطوا الوفد التونسي بفاثق العناية والراعية وتابعوا العروض لحظة بلحظة وقد أقام سعادة السفير حفل غداء على شرف المشاركين بمقر إقامته .

هكذا إذن احتفى مهرجان دمشق للفنون المسرحية بالمسرح التونسي احتفاءً يعكس مكانة مسرحنا إذ باستثناء دمشق البلد المضيف فإن تونس هي البلد الوحيد الذي قدّم ثلاثة عروض وهو رقم مهم لا فقط على مستوى الكم وإنما أيضا على مستوى الكيف .

جائزة أبو القاسم الشابي في دورتها العشرين

لجنة التحكيم تمنحها بالإجماع للشاعرة جميلة الماجري

عن ديوانها " ذاكرة الطير "

أحمد عامر

الرواية والقصة والمسرح وهي في كل هذه المجالات تسجل مشاركات مكثفة من كامل أرجاء الوطن العربي لكتاب مرموقين

واختارة بالدورة العشرين اختارت لجنة الجائزة تحصيلها فن الشعر (دورة 2005) ... ولأن الشعر كان وسيبقى ديوان العرب فقد سجلت هذه الدورة مشاركة 142 شاعرا وشاعرة أرسلوا ترشحاتهم من احد عشر بلدا عربيا هي تونس وليبيا والمغرب وسوريا ومصر وفلسطين والأردن والعراق والمملكة العربية السعودية ومملكة البحرين ودولة الكويت وقد احتلت تونس المرتبة الأولى من حيث عدد المشاركات التي بلغت 65 من الترجمات تليها من حيث العدد سوريا ثم المغرب وإجماع كافة أعضاء اللجنة تم إسداد الجائزة في فن الشعر لسنة 2005 إلى الشاعرة جميلة الماجري عن كتابها الشعري الجديد " ذاكرة الطير " الذي اعتبرته لجنة التحكيم أفضل الكتب الشعرية فهو امتداد لمسار الشاعر في التماطي مع المضامين والصور ومعمار القصيدة إذ يكفي أن تقرأ إحدى قصائده لتدرك

" البنك التونسي " مؤسسة يفترض أن يفترض أن تعنى بالمال والأعمال والمشاريع والاستثمار لمزيد تنمية مواردها وتحقيق مكاسب أكثر... هي فعلا كذلك في نشاطها المعتاد لكنها وبوعي حضاري من رجالها اختارت منذ سنة 1986 أن تهتم في مجال لا يدخل في اهتماماتها ولكنه أكسبها الكثير من التقدير ونعني به مجال الأدب والإبداع الفكري من خلال بحثها جائزة تحمل اسم شاعر تونس والعرب والعالم "أبو القاسم الشابي " جائزة ذات بعد عربي تعكس بحق دعم مؤسسة مالية على امتداد عشرين سنة للإبداع الأدبي ماديا ومعنويا.

ومنذ انطلاقتها في دورتها الأولى سنة 1986 ؟ وكما يقول عز الدين المدني رئيسها " نهض لها بالعمل الدؤوب والعزم والمثابرة مثقفون جامعيون ونقاد أدباء نزهاء من ذوي الإطلاع الواسع العريض على آداب العالم العربي وفكر العالم الغربي وقد انضموا إلى لجنة تسهر على حفظ الجائزة حاضرا ومستقبلا... صص" انطلقت الجائزة شعرية ثم وسعت مجالاتها لتشمل

للتوّ أنها لجميلة الماجري التي لها قاموسها الشعري الخاص يعكس ثقافتها وسعة إطلاعها واشتغالها على ما تكتب... شاعرة تهمّها اللغة عنصر انتماء وعنصر تعبير وبقاء تقول عنها:

هي ما سيبقى

للمدينة

حين نمضي

من صدأي

ومن صدأك.

ومما يذكر أن كل الدورات التي خصصت للشعر فاز بها شعراء تونسيون هم محي الدين خريف ومحمد الغزني والمنصف الوهايب ويوسف رزوقة ومحمد الخالدي وهذه المرة جميلة الماجري التي تعتبر كذلك ثالث امرأة تفوز بالجائزة إذ فازت من قبل الدكتورة هيفاء البيطار من سوريا في القصة والأساتذة سميحة خريس من الأردن في الرواية.

الشاعرة المتوّجة جميلة الماجري لها حضورها في تونس وخارجها وقد سبق لها أن فازت بجائزة الطاهر الحداد وهي جائزة سيادة الرئيس زين العابدين بن علي بمناسبة اليوم الوطني للثقافة كما فازت بجائزة الشاعر اللبناني الكبير سعيد عقل وجائزة وزارة الثقافة وجائزة زبيدة بشير (الكريديف) كما تمّ تكريمها في بيروت وفي معهد العالم العربي بباريس وفي اسبانيا ومهرجان جرش بالأردن وفي مهرجان سلطنة عمان...

ولأنها على هذه الدرجة العالية من الحضور والإمناز ولأنها تحظى بالتقدير والإحترام فقد هبّ عدد كبير جداً من أهل الأدب والثقافة والإعلام إلى النزل الذي احتضن يوم 17 نوفمبر 2006 حفل تسليم

الجائزة إلى الشاعرة المحتفى بها... حفل ضخم أشرف عليه السيد فوزي بالكاهية الرئيس المدير العام للبنك التونسي بجمعية عدد من إداراته وأعضاء لجنة الجائزة وأعضاء لجنة التحكيم.

كان الحفل بهيجا في قيمة الجائزة وفي قيمة الشاعرة التي عبرت عن سعادتها الكبرى بفوزها بالجائزة وارتباط اسمها باسم الشاعر الكبير أبي القاسم الشابي.

مع الجائزة وكلمات التهاني وتنتشر الغبطة والسرور في كل الأرجاء جاءت باقتنا زهور أهليتنا إلى جميلة أولاهما قنّتها الشاعر والإعلامي السّاسي جليل باسم اتحاد الكتاب التونسيين من شاعرات تونس والثانية قنّتها الشاعر المتميّز عادل معيزي باسم شعراء تونس.

لفتة مؤثرة جداً قابلها الحاضرون بالتصفيق المحار باعتبارها تمكس رباط الحب الذي يجمع شعراء تونس هؤلاء الشعراء الذين قالت عنهم جميلة في قصيدتها "الشعراء"

نحن الخليل... هنا

بهذه الأرض

يا وطني

وماء عيونها

والبحر والزيتون

والأعشاب

ذاكره التراب بها

ويده مدارها

مفتاحها الشّريّ

والأبواب

من رصيدنا الحضاري



تقديم : محمد عادل الخزرجي

إن التاريخ لحظ العربى في تونس يكاد لا يتفص عن تاريخ تطور كتابته العربية ذاتها نظر الارتباط العضوي بين تحسين شكل الحروف العربية عند كتابة يسيرا لتفردا وتمتيعا لقارئ وبين تطوير أشكال هندسة تلك الحروف فنا ودوقا وسناعا.. ويحلى هذه الارتباط خاصة في كتابة المصحف الشريف عبر العصور.

لقد كسب اعظم ما اهتم به التونسيون منذ الفترات الاسلامية الاولى لاfricanه هو العناية بكتاب الله العزيز حفظا وندوينا ودراسة والاشتغال بالعلوم الثقافية والعقلية تأليفا وشرحا وترجمة وتعليما.

إن الميزة الأساسية لخط العربى المبهر الطراز لماس شرق وعرب منذ هديه الرسا هي تضمينه لقبه هنيه جمالية ذنية تتمثل بالخصوص في مروسته ورمزيته التجريدية وفابنيته لمختلف موضوعات المشكيلة لمعددة المعجدة والمخرجة الامحدود لطافات التعبيرية الفنية الدوقية. ولما في يد عات بعض الخطاطين التونسيين شواهد حية على تجذر فن الخط العربى في بينته الثقافية الحضارية وعلى اسلاكه لاسباب التطور والحيوية والخلود.

لقد تطورت مع تجسس اسماط الخط العربى الموجودة لتتوزع لمراعاة لمن الخط والمكاملة له فيما عرف اصطلاحا بـ 'الخطاطة' و بـ صناعة الخطاطة والوراقة. من اعداد الاقلام وتخصير الاحبار وتركيب لالون وبذهيب وبفضه وبسحضراب كيميائية لتثبيت الكتابة او محوه واعداد محامل الكتابة من اوزى ورواق وبجوها وغير ذلك من الصاعات والمهارات التي صنف فيها الكتب والمصنعة لشعرية وخلدت آثارها في

المخطوطات والمناقش الحضارية وفي النقود والآلات والأسلحة والمصوغ والستائر والفرائن الفخشية والمزروقات والمراكيب.. وكل ما يمت بصلة إلى التقاليد اليومية الشعبية المرتبطة بالحياة العامة والحاسة للتونسيين تتميز المدرسة التونسية في الخط العربى بخاصيتين تتفوق على الاعد.

اولا: إدخال الخطاط التونسي -إضافات نوعية- بلمسات الباعية على لشكال وهندسات الحروف العربية توافدة من سائر ثقافته مع حقه واحد في دقة دوقه واحسانه الفني الجمالي نذكر عن صيرورة هذا الخط الياصير اسمه الكوفي القيرواني، ذا الرولق المميز الذي فطفت من بيوت الكوفي الملمعي وصرامته الهندسية، فاصبح الكوفي القيرواني الى الخطوط اللينة القرب وبها الصق.

ثانيا: تفرد تونس وبشدة الاقطار المغربية حتى الاندلس بخط خاص لا يمارسه المشرقيون إلا فيما ندر وهو المسمى اصطلاحا بـ الخط المغربي، وهي تسمية عامة لخطوط عربية عديدة منها، التونسي، والاندلسي..

يمكن تأخيص مسيرة الخط العربى في تونس في المحطات الخمس البارزة التالية:

1. الكتابة بالخطوط الوائدة مع العرب الفاتحين (الخط المجاري والخط الكوفي).
2. الإبداع الفطني الأول في القيروان خلال القرنين 5-3 هـ / 11/9 م.
3. الخط التونسي اللين في عهد الدولة الحفصية (628 هـ / 961 م - 1230 م - 1574 م).
4. الخطوط الشرقية في العهد العثماني (بداية من اوسط القرن 11 هـ / 17 م).
5. العصر الحديث بمختلف مدارس وعلماء وخطاطة

بوحه حصه تشكيلية احمد ادبوسي لحي هو أتر
لخطاط طارق عبيد

أولاً: الكتابة بالحروف الواضدة مع العرب المفتحين ومركزها القيروان،

في سنة 50 هـ - 670م وجه الخليفة الأموي معاوية بن أبي سفيان عتبة بن نافع بن عبد قيس الفهري إلى مربي (تونس) فأُسِّس بها مدينة القيروان، ولم يته القرن الأول الهجري حتى تركزت بها جامعة علمية ذاتة الصيت يقصدها العلماء والطلّاب من كل الأنحاء. قال عنها المراكشي: «وكانت القيروان هذه في قديم الزمان مند الفتح إلى أن خربت الأعراب دار العلم بالمغرب، إليها



صحن من الخزف المطلي تكرر لفظ «الملك» في كل سطر العهد
الأغلي ق 3 هـ - خط كوفي



قطعة نقدية - عهد الولاة بإفريقية (ق 2 هـ) - خط كوفي



صحن من الخزف المطلي العهد الفاطمي
ق 4 هـ - خط كوفي

ينسب أكابر علمائه، وإليها كانت رحلة أهل في طلب العلم. إذن فقد عرف أهل إفريقية (تونس) الكتابة بالحروف العربية منذ عصر مبكر، عرفوها في شكلها «البدني» سبغ على بعض نسخ وقتهم - وهذا - حص الحجازي» و«الخط الكوفي» اللذان كُتِبَ بهما المصاحف وأمهات الكتب الدينية، والمواثيق والعقود والمراسلات

والسجلات وغيرها. وقد يشرف خبراء شتى المتحددة بهذه حتى كانت حركة تدوين والتأليف والتفقد والاسترجاع في روح نشاطها مما نتج عنه توسع دائرة الوثائق والخطاطة وتركيز جديد حرفي في هذا المجال تتعلق بإعداد الرقوق والأحبار والأدلاء. وتنقيات معو الكتابة من الرقوق لإعادة الكتابة عليها نظرا لتدترتها وعلائها عهدده.

ثانيا : الابداع الخطي الاول في الفبروان خلال القرن 15 هجرية :

توجدت ركب يدوية وبحجم مع متفان في لأصمت يد ، فريده انويسا وعصميتها يدوان على عصمة حسنة لبركرية بعد ديدنة من سنة 1144 هـ - 1171م واستقرت حول عهد - وعلمت بهذه المادنة عند مصاصات والمجالات ، وسمر عصام لانس بالعموم والأدب والنسب فبشفت بحصافه بعشارف اصصاعه بحرق ولد فانه بالورق - وحصصبت بها قصاصات وذلك كمن داخل نسخ عدي من مصدريه ، ومع ذلك في مصاصيه بالرق الساس بهد حبه ، فبها كتب بلسه



ورقة من المصنف الشويف على الرق الأزرق (ق 4 هـ) كوفي قديم

في أصول عدها لندكي والمصاصات عصمه ، الادنيه ودمتها على نحو مع ، مصاصات مكتوبة بحفوظ مزينيه ووحصوه لمصاصين ، صاف في ذلك عصام صبورك ولأف ، مصاصات ركب وشبه بمكثات ، عموميه وحصوه لاحقها مثل ما فده لأمير لأعني برهيه شاي (ب 1144 هـ - 1171م) فبلس بهد حبه بالورق قرب فبروان

لقد كانت أهمّ ثمرة للنشاط الخطّي - عهدئذ - متثلة في ابتكار خطوط لينة مشتقة من الكوفي اليباس الكلاسيكي وهو كوفي عيروي لدى نمج - سلفه - حروف وحسن هندسه وعس في تشكباته، وتممتهاب (رجعه - نهج - تجليد - الخ).



ورقة من المصحف الشريف المعروف بمصحف الحاضنة، العهد الصنهاجي
(ق 5 هـ) خط كوفي قيرواني

ورغم تعدّد نماذج «الخط الكوفي القيرواني» المستخرجة من مختلف المخطوطات فإن أشهرها مجموعة المصاحف المكتوبة على الرقوق المختلفة الألوان، وخاصة ذلك المصحف المكتوب بالذهب على الرق الأزرق ويعود تاريخه إلى القرن الرابع الهجري ثم المجموعة المعجّسة على جوامع مدينة القيروان بمبادرة من الأمراء ومن سيّدات وأميرات جليلات هنّ على سبيل المثال:

- أمّ ملال أخت الأمير الصنهاجي أبي مناد باديس بن منصور [376هـ - 406 هـ / 986م - 1060م] حبست مصحفها على جامع القيروان.

- أم العلو أخت الأمير الصنهاجي المعزّ بن باديس [414هـ - 444 هـ / 1024م - 1054م] حبست مصحفها على جامع القيروان.

- الحاضنة فاطمة، حاضنة الأمير محمد بن هاشم، حبست مصحفها الذي أشرقت عليه «درة الكاتبة» على جامع القيروان، وكان بخط علي بن أحمد الوراق واشتهر بمصحف الحاضنة.

إنّ لمصحف الحاضنة ميزتين التين على الأقلّ خلدناه في التاريخ : أولاها شكلية وتتمثل في حجم صفحاته غير المعتاد في أبعاده (46 سم طولا x 32 سم عرضا) وكذلك حجم حروفه إذ حوت كلّ صفحة خمسة أسطر فقط لعدد محدود من الكلمات (دون الآية الواحدة في كثير من الأحيان مما رفع العدد الجملي لصفحاته إلى ألف ومائتي صفحة).

ثانيهما : ميزة فنية خالصة إذ هندس الخطاط علي الوراق



شاهدة قير في شكل دائري

من بحري بنوس العهد الحفصي

من محلي مغربي منشور



قطعة نقدية من العهد الحفصي (ق 7 هـ) خط مغربي



قطعة نقدية من العهد الحسيني (أواخر ق 12 هـ)
خط محني مشرقى متمغرب



لوحة خطية بالخط المغربي التونسي للخطاط منحي ابراهيمي

الحروف العربية في مختلف أوضاعها من الكلمة - الامة
ووسطية ومنفردة ونهائية على هيئة خاصة غاية في الأناقة
وترويض ولحماد حكمة يفسد بها عن سبب خصص في
عصره في جميع عصور تاريخه وما - حصه حتى يوم
مصدر إلهام للكتابيين في مجال الخط العربي. إن دور
الحاضرة المؤرخ في سنة 410 هـ الموافق 1020 م مثال لما
يمكن أن تكون عليه القيمة الإبداعية العليا كما جاء
على لسان الأستاذ محمد قبلة

وبناء على ذلك يجوز القول بأن تجربة «الوراق»
الإبداعية هي تجربة ذوقية خالصة في مجال الخط العربي،
تستمد مفرداتها الأساسية من المخزون اللامحدود لطاقت
الإبداع الفني للخط العربي، بل هي تجربة محد حصن
القول اليوم في مجالات الفنون الجميلة الحديثة
لية منها بالخصوص

جاء في وثيقة تجييس مصحف الحاضرة الـ
العارة التالية. «بسم الله الرحمن الرحيم. كتب هذا
المصنف وشكله ورسمه وذهبه وجلده على بن أحمد
الوراق للحاضرة الجليلة فاطمة حفظها الله على يدي ذرة
الكتابة سلمها الله فرحم الله من قرأ فيه ودعا لهما
بالرحمة والمغفرة والنجاة من عذاب النار آمين وب
العالمين وصلى الله على النبي محمد وعلى آله وسلم
تسليما وتاريخ التجييس شهر رمضان من سنة 410 هـ

ثالثاً، الخط التونسي اللين في عهد الدولة الحفصية (626هـ - 981هـ - 1230م - 1574م) :

بعد فترة لا زلنا نرى فيها شذوذه حقه العربي بالشعر في حدود القرن الخامس الهجري - مذهب الحنفية المتبع
 بعد ذلك ترجع مستوى اللغة بخط العربي نتيجة عدة عوامل من بينها : اجتماعه وتلاقحه ثم سقوط مدونه صلبة حقه ، وقصر
 لأمر به وبما يمدش بلس صلبة فليس من يرمي على خصوصية حقه به إليه في عهد لاحد
 وفي عهد ك - حجاج عربي من عهد لاسلامى - بخلافه - بشهد حقه سطر مدسى ، حجاجي ونسب فساد
 ورفي حجابي وعمري مما أثر بحد في عهد من في حقه بعمه من قبل وصيحات وعلوم وادب وميد حقه سى
 استرجعت مكانتها في حقه الدولة الحفصية



معيشة على الزحام . جامع القصر بنونس العهد امري التركي (ق 1 هـ) حقه لثني حلي

وملاحظ في هذه الحقبة من تاريخ تونس انخفاض روح ثلاثة أنواع من الحروف في حقه عربي ، وحقه - والحروف
 المشرقية - والخط التونسي المحلي ذو الأصول المغربية والمشرقية .

ثم نلاحظ في حقه عربي " فهو ذلك العهد من حقه عربي يتميز بصبغة حقه من سائر أنواع الحروف



لوحتان خطيتان

عن د. عروحم محمد مصباح الحفصسي



كالنكوفي والثلاثي والنسخي والإجازة والرقمي والديواني والفارسي... وهو النمط الذي شاع استعماله بكامل شمال إفريقيا - من الأندلس حتى إفريقية - لعدة قرون؛ ومازال البعض من سكان هذا الجناح من العالم العربي الإسلامي يكتبون به حتى اليوم؛ ويتجوز به لوحات فنية بديعة..
من اللجنة الدولية للحفاظ على التراث الحضاري الإسلامي (إيسيكو) التابعة لمنظمة المؤتمر الإسلامي ومقرها إسطنبول أدرجت هذا النوع من الخط العربي ضمن قائمة الخطوط المعترف بها في المسابقة الدولية التي تنظمها اللجنة دوريا.

أما في مستوى المركز الوطني لمتنوع الخط - المعهد الوطني للتراث - فقد تم إدراج «الخط المغربي» ضمن برامجه السنوية لتحسين الخطوط العربية منذ ثلاث سنوات بعد أن توفر له الإطار المكوّن.

وأما بالنسبة إلى الخط التونسي المحلي، فهو العهد الحفصي فقاعدته الأساسية تتناغم مع الخط المغربي عموما. ولكن تندمج فيه - بنسب متفاوتة - قواعد الخطوط المشرقية وروحها العامة؛ فكان مزيجا طريفا من «المغربي» و«المشرقي»، طراقة جعلت البعض ينعتيه بـ«المغربي المتمشرق» إن غلبت قواعد الخط المغربي على الخطوط المشرقية أو بـ«المشرقي المتمغرب» إن حدث العكس. وقد ساد هذا النمط بدرجات متفاوتة في الجودة والإتقان في النقائش التأسيسية والجنائزية وغيرها المتتية إلى العهد الحفصي؛ وخصوصا بالحاضرة «تونس».

رابعاً : المخطوطات المشرقية في العهد العثماني (بداية من أواسط القرن 11 هـ 17م) :

عمل لأبرك عثمانيون منذ إنشائه على زيادة حوضه (بداية من أواسط القرن 11 هـ) وساهل حواشيه
 منسوبة عثماني باستعملوا، عموم على شت تصديقه حصصه جملته في الكتابة بالمخطوطات المشرقية عندونه منهم دعوى رسمها
 "لحم الشهي" وأحمد سنجي، وبدرجه أول أحمد بيروي ذلك. بخصوص المخطوطات المشرقية عهدت عبيد ترك قسما
 إلى تونس في مهمات إدارية ونحوها، ومنه من التونسيين ممن تعلم عنهم.
 كما نال عنه تلاميذه في بعض المعاهد بزيادة شتاء أو بزيادة في العهد العثماني وهي في حصصه عثمانية -



لفظ «لا إله إلا الله» بالخط الكوفي للحطاط المتنجي عمار



لوحة ، حنية، كتبت نصوصها بخطوط مختلفة

م. أحمد - د. في تقديم للخطاط فؤاد البهسيوي



الجمال الثلاث بالخط الرقعي

للخطاط مصطفى الكيلاني

ذات طابع مميز سواء من حيث جودة المخطوط المشرقية أو لوانها المستنقة أو تقنيات تنفيذها مما يصمن لها الرسوخ والموام لعدة قرون (التقنية العثمانية بالنسبة إلى النقائش تتمثل في الحفر على الرخام ثم ملء الأجزاء الغائرة بالرصاص الداكن).

علما أن الخط العربي كان ذا حظ كبير جداً في عهد الدولة العثمانية بمركز الإمارة ذاتها - المدن التركية الكبرى - بسبب حصانة فريدة من نوعها تصافرت فيها:

- علن شعبي كبير بهذا الفن في مستوى العامة.

- عناية مركزة وموصولة من لدن الصغرة من الخطاطين

لمحورين يدين بكثرة عددهم

- دعم قوي مادي وأدبي من لدن السلاطين

الأمراء يشهد لذلك آثارهم المعهية - من بين أساطين وتوب كايي وغيرها من المدن التركية بالإشارة إلى المخطوط والنقائش.

لقد سجل التاريخ عددا من السلاطين الذين مارسوا هواية الخط العربي إلى حد الإبداع فيه أمثال: مصطفى الثاني - أحمد الثالث - محمود الثاني ..

أما في تونس فقد ظلّ «الخط المغربي» و«التونسي الحفصي المحلي» هما السائدان جماهريا على نطاق واسع لسهولة تعاطيهما من جهة، ولرسوخهما في التقاليد الثقافية العامة لتونسين من جهة ثانية.

أما بالنسبة إلى واقع الخط العربي الفني في العصر الحديث فيلاحظ ما يلي:

- محافظته على ميزته بمرور الزمن معتمدة على قول لحمزة لما في ذلك لمعان تشكيكية، وحصوله في نوني لديهم في المشهد المصري لومي على المحامل لحرارة والمتحركة مخرج مختلف لأسباب ولأدوات ولتلفظ ..
 - تعدد فرص لأصلاخ على ف البحر ويعرض ويظهر من شذات ورداعات حضية حديثة في شئ لأفصار غير وائل لأفصار الحديثة (شعرة، أمريت) أو في طر تصاهر بة شديدة فيه (معرض، مهرجانات) أو عن طريق المطبوعات (مجالات، بطاقات...).



صفحة من المصحف الشريف «مصحف الجمهورية التونسية» بالخط النسخي للخطاط الميزوني المسلمي.



لوحة بخط الثلث للخطاط جيلاني المغربي



الآية القرآنية ويد الله فوق أيديهم بالخط الكوفي القديم
للخطاط والفنان التشكيلي سمير بن قويعة

- تعدّد الحوافز الأدبية والمادية الدافعة للمخطاطين لمزيد التألق والإبداع: فعلى صعيد المركز الوطني لمنون الخطّ الذي يُعدّ المؤسسة المرجعية المختصة في هذه الفنون تنظم منذ سنوات حلقات تكوينية في مختلف أنواع الخطوط للهواة كان من ثمارها تأهل بعضهم إلى المشاركة في المسابقة الدولية للخط العربي ونيل جوائز قيمة هذا إلى جانب ما اقتناه المركز من لوحات لمخطاطين تونسيين متميزين قصد تكوين مجموعات وطنية واستغلالها في مختلف التظاهرات الثقافية.

- التأثير المتبادل للقيم الفنية الجمالية بين فن الخط العربي وفنون الزخرفة والفن التشكيلي بما يعنيه ذلك من إضافات نوعية في مجال الخط العربي مقتبسة من روح تلك الفنون، وبروز مذاهب فنية حديثة تستعمل الحرف العربي وأجزائه كمفردات أساسية في اللوحات الفنية التشكيلية يتجلى ذلك في أعمال حروفية مجسّمة بمختلف التقنيات لمخطاطين معاصرين بعضها في غاية الروعة والجمال.



- بدائع الخط العربي: ناجي زين الدين

- مصوّد الخط العربي: ناجي زين الدين

- روح الخطّ العربي: كامل الباب

- نشأة وتطوّر الكتابة الخطية العربية، فوزي سالم عفيفي

- أصل الخط العربي وتطوّره حتى نهاية العصر الأموي، سهيل الجبوري

- مجلة «المورده» العراقية عدد 4 مجلد 15 سنة 1986

- من تجليات الخط العربي: المحمّد الصفاق عبد اللطيف

- مقال: المدرسة الخطية التونسية من كتاب الخط العربي، محمد محبوب فعاليات أيام الخط

العربي بيت الحكمة سبتمبر - أكتوبر 1997.

العالم الحنفي الشيخ أحمد بن الخوجة (1830-1896)

تقديم، فتحي الفاسي

عهد خير الدين تقدم إلى خطة شيخ الإسلام وتكتفت مساهماته في مجال الإصلاح الديني والسياسي والاجتماعي فكان من المساهمين في تأسيس أول جمعية تونسية معاصرة للمشاريع الاجتماعية والتعليمية بالأريانة التونسية وهي جمعية الأوقاف (1874) وكان في أختامه يتناول مسائل تربط بقضايا العصر مثل مسألة التلغراف، فكانت له الزعامة الدينية كما لاحظ ذلك أرنولد فرين (5) وكان قدسنا في قصايا عصره مرتبطا بهجوم مجتمعه ميلا إلى التحرر (6) ومتحملا «بروح التسامح الإسلامي» (7) وكان إلى جانب الشيخين سالم بوحاجب ومحمد بيرم الخامس «عمدة الوزير خير الدين في تطبيق مايراه من المصالح على القواعد الشرعية» (8) ومن التشريعات التي أسهم في تحريرها، القانون الخاص بالمجلس الشرعي وقانون ترتيب التدريس بجامع الزيتونة وقانون تنظيم الدراسة بالمدرسة الصادقية وقد ظهر القانونان الأخيران سنة 1875

كان الشيخ أحمد بن الخوجة واسع الشهرة في المغرب العربي والشرق واسطابول خصوصا بعد نشر جريدة الجوانب التي كان يديرها أحمد فارس الشياق، العارف بمزلة هذا العالم التونسي الذي خالطه عن قرب، لفتوى في التسامح والشورى وتشريك غير المسلمين في الحكم وكان ذلك في مستهل السنة 17 وفي العدد 840 من تلك الجريدة وصدر بتاريخ 10 محرم

ولد الشيخ أحمد بن محمد بن حمودة بن محمد بن علي خوجة بحاضرة تونس في فيفري 1830، وكانت جذور عائلته تركية وقد تربى في حجر والده وقرأ عليه «الأجرومية وشرح الشيخ خالد والأزهرية والمأكودي على الألفية (...) والسعد على العقائد الشفية» (1) وحضر دروس كبار علماء عصره من أمثال الشيخ إبراهيم الرياحي ومحمد بن ملوكة ومحمد ابن عاشور ومحمد بن سلامة ومحمد النيفر ومحمد معاوية «تلقى عنهم ثقافة عقلية ونقلية مينة وانخرط في سلك المدرسي الجامع الأعظم فأدرك الدرجة الأولى في التدريس به سنة 1852، وارتقى إلى خطة القضاء سنة 1860 «فاشرها بجد واجتهاد» (2) وكان إماما خطيبا بجامعي يوسف صاحب الطابع ومحمد باي بالحلفاوين وكان الأمير يحضر أختامه السنوية بالجامع الثاني وظل في خطبه وتحاريره «جامعا بين فصليتي العلم والسياسة» (3) وقد رشحه ذلك للاضطلاع بأدوار علمية ودينية هامة خصوصا في فترة تولي صديقه خير الدين التونسي الوزارة الكبرى (1873 - 1877) فكانت له، كما قال عنه حفيده محمد بن الخوجة في رزنامته، «اليد الطولى في إدخال المستجدات العصرية تحت الأحكام الشرعية زيادة على تجرّره في علوم الدين وتقانيه في خدمة جانبه المكين» (4)، لقد التف رواد العلم في تونس بهذا العالم الحنفي المستير فتابعوا دروسه وخطبه وأصغروا بتحريراته وفي

التمهيد لاقتسام تركته وتزقيق أوصاله وقد صدرت هذه الفتوى قبل انعقاد مؤتمر برلين (1878) بسنة ونصف وكانت الحملة الاستعمارية ضد السلطنة والممالك الإسلامية على أشدها و«شباك المكائد متصبة» كما ورد في الفتوى الخوجية وتجدر الإشارة إلى صدى هذه الفتوى في غير العالم الإسلامي وكان الفضل في تأكيد فرادتها وطرافة ماورد فيها للتفصيل البريطاني بتونس ريشارد وود وقد كان صديقا للشيخ أحمد بن الخوجة وكان أكثر المتأثرين بالفتوى والمبشرين لما ورد فيها من آراء وتصويبات وردود علنية وضمنية على اتهامات الغرب من جهة وعلى رافضي إصلاحات مدحت باشا من جهة أخرى، وتجد صدى ذلك في تقرير وود المرفوع إلى الخارجية البريطانية بتاريخ 27 نوفمبر 1877 وقد بعثه من تونس (14) وفيه «تفصيل نظر شريعة الإسلام في الإصلاحات التشريعية الدستورية التي كانت الحكومة العثمانية بهصد نشرها في عموم سلطتها وجعل مدار تقريره هذا على فتوى الشيخ أحمد بن الخوجة شيخ الإسلام التونسي» (15) ويمكن القول أن هذا التقرير اعتمد اعتمادا شبه كلي على فتوى الشيخ ابن الخوجة ونؤه بخصاله وتوسع فيما ورد في تلك الفتوى مجعلا خصوصا ما ارتبط بالتنظيمات العثمانية والمقاصد الإسلامية ومن اللافت للنظر أن عنوان النسخة المعربة من هذا التقرير الموسومة بـ «الأدلة الجلية على موافقة الشريعة الإسلامية لقواعد الإنسانية» يختزل ما ورد في الفتوى وفي التقرير معا.

إن السير ريشارد وود قد حرص عند إرساله للتقرير، على بعث نسخة من فتوى الشيخ ابن خوجة (16) مرافقة له معتبرا محررها «القدوة العلامة الجهد الفهامة الشيخ سيدي أحمد بن الخوجا شيخ الإسلام بالمملكة التونسية وهو من مشاهير علماء الإسلام لسعة معرفته بالأصول الفقهية وبصارته بمقتضيات الأحوال الوقتية وبموجبه تكون الفتوى المشار إليها جديرة بأن نعتي بفهم مقاصدها ونعتمد عليها حيث أن مؤلفها السامي الخطه

1294 هـ / 24 جانفي 1877 قيل استغفاء خير الدين من الوزارة الكبرى وتجدر الإشارة إلى تناغم التيار الإصلاحى الذي كان يتزعمه مدحت باشا بالسلطنة العثمانية مع رجال الإصلاح في تونس بقيادة خير الدين، ولاشك أن تلك النخبة التونسية الملتفة حول خير الدين كانت حريصة على معاضدة اصلاحات مدحت باشا وعلى رأسها الدستور الذي نظر إليه السلطان عبد الحميد بعين السخط وعمل على إزاحته وقد أوعز خير الدين «لصديقه شيخ الإسلام بتونس أحمد بن الخوجة بتقيد مزاعم المتعصبين لإظهار ماعليه الإسلام من تسامح في مبادئه وفي تاريخه فالتفت في ذلك فتوى تقضي بأحقية تولي غير المسلم مناصب مهمة في دولة الإسلام» (9) ونالت هذه الفتوى شهرة واسعة فترجمت إلى أكثر من لغة (10) وقد كانت جريدة الجوائب واسعة الانتشار في العالم الإسلامي ووفقا للشدياق لهذه الفتوى مشيورا إلى صيت هذا الشيخ التونسي الذي اشتهر «اشتهار الشمس في رابعة النهار وسارت مدلاله في جميع الأنظار والأمصار» (11) ورجا بأن تنال هذه الفتوى «في المحافل ويمثل بها كل قائل» (12) وتجدر الإشارة إلى كشف هذه الفتوى عن مصادر ثقافة الشيخ ابن الخوجة فهي ثقافة نزاعة إلى تفسير القرآن تفسيراً فيه إعمال للعقل واستحضار للواقع واعتبار للمصلحة ولم يكن إبتشهاده بالقرآني صاحب الفروق والشاطبي صاحب الجوافقات ويكتب الحنفية والمالكية وبعض آراء الرأزي والبيضاوي وابن خلدون وغيرهم إلا دليلا على تفضله في الأصول وتوسعه في العلوم المعقولة «ومطالعتهم ومراجعتهم بما يفيد به السائلين» (13) وقد نبه هذا الشيخ إلى أحاديث نبوية هامة وإلى اتساع هامش المصلحة في الشريعة الإسلامية ووفرة النصوص الدالة على تسامح التشريع وإفتتاح الإسلام على الآخر وفي ذلك رد على الاتهامات الأوربية المتصاعدة وقتذاك، على الإسلام والمسلمين، وعلى الحملة الاستعمارية العاتية ضد السلطنة العثمانية التي نعتتها تلك القوى بـ «الرجل المريض» وأمنت في

عبد العزيز الثعالبي، ورسائله التي جمع فيها أحكام العقار بمقتضى الملعب الحنفي ورسائله في حكم شطوط البحار والأنهار الكبيرة وفنائه في تحقيق الجنسية في الشريعة الإسلامية ورسائله في أحكام الشركات التجارية ورسائله في حكم عدم رواج المسكوك من النقدين والملبوس بتغير أعضائها وكتابه المفقود : الصبح المبين عن معروضات خير الدين وهو كتاب بديع في السياسة بناء على أصل الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر (...). وتصدى إلى استنباط الأحوال العصرية وأحكامها من الكتاب والسنة مثل استدلاله على وجوب اتخاذ مكحلة الأبرة وملفغ الكرب ومذروعات الفولاذ اعتماداً على الحديث النبوي: «من قاتل فليقاتل كما يقاتل» (21) وقد حرص الشيخ ابن الخوجة على إتمام تحرير هذا الكتاب قبل وفاته دون أن يرى النور إلى يوم الناصر هذا رغم طراقة ما يحتويه ويمكن الإشارة أيضاً إلى تقرير له حول «أحوال العلوم والمعلمين والمتعلمين بالجامع الأعظم» (22) وقد حرره بطلب من الحكومة التونسية سنة 1897 ولعله يدرج في إطار إصلاح أساليب التدريس وعرق سير الجامعة الزيتونية، كما أننا عثرنا له على رسالة مخطوطة له في الجهاد حررها قبيل انتصاب نظام الحماية بتونس في ربيع 1881 ولاشك أن هذه الآثار المغفورة دليل على سعي هذا المصلح الشيخ على غرار رفاقه من دعاة الإصلاح في تونس إلى تأصيل اتجاه الإصلاح والتحرير والتنوير بما أوتوا من قدرة على الخطابة والكتابة ولو لم يكن لهم من آثارهم التي نجت من التلف والأعمال إلا بعض النصوص المرجعية التي لم تبلى لكان ذلك مما يعظم به الاعتداد بمثل تلك الطلائع الفكرية التي لا يخمل لها ذكر.

لا يتجاسر أن ينشرها في الصحائف العربية الرائجة في الممالك العثمانية مالم تكن موافقة للقواعد الشرعية وشارحة لها (17) ولم يكف السير وود بالانطلاق من تلك الفتوى على امتداد تقريره لديهم ماورد فيها، بل حرص على بيان مرجعية المدرسة الفكرية التونسية بالعودة إلى بعض آراء المصلحين التونسيين المعاصرين للشيخ ابن الخوجة وهما الجنرال حسين ومحمد بيرم الخامس (18).

ومن الطريف الإشارة إلى تفاعل الشيخ ابن الخوجة مع ماورد في تقرير السير وود الذي نشرته الخارجية البريطانية ضمن الكتاب الأزرق وترجم إلى العربية بسرعة وعظم سرور الشيخ ابن الخوجة بذلك التقرير بعدما أهداه السير وود نسخة منه فكتب رسالة إلى صديقه وود شاكرًا له هديته السنية ومذكراً بأن «شريعة الإسلام واردة على الميزان الأعدل، مؤسسة على الرقن والرحمة، حافظة لمصالح الخلق على النظام المحكم الذي يشهد بفضلها العيان، فإن صدر من بعض المتوحشين خلاف ذلك فهو خروج عن قواعدنا ونظامها (...). حرره المغير إلى ربه أحمد بن الخوجة شيخ الإسلام بالمملكة التونسية ...».

توفي الشيخ أحمد بن الخوجة في 17 ماي 1896، (19) وبالرغم من أنه «أكثر من كتب من سلفنا من السابق واللاحق» (20) فإن الحجم من آثاره مغفورة أو مهملة وربما أصابها التلف رغم أهميتها ويمكن الإشارة إلى العديد من تحريراته المؤكدة لهاجس الإصلاح والتنوير والrahنة على روح التحرر والانفتاح في الإسلام وعلى البعدين المصلحي والمقاصدي فيه من ذلك رسائله في إياحة أكل الشكلاطة التي جلبت له سخط

- (1) مقال بالحاضرة إثر وفاة الشيخ ابن الخوجة، السنة 9، العدد 399 الصادر يوم الثلاثاء 14 ذو الحجة 1313/ 26 ماي 1896، ص: 1
- (2) المصدر نفسه والصفحة نفسها
- (3) النيفر، محمد، عنوان الأيوب، ج 1، ص 137
- (4) ابن الخوجة، محمد، الزنامة التونسية (1321) ص: 133
- (5) فريز، أرنولد. العلماء التونسيون (1873. 1915) (ترجمة حفناوي عمادية وأسماء عطى) تونس: بيت الحكمة دار سحنون 1416 هـ/ 1995، ص 321
- (6) ذكر أرنولد فريز أن الشيخ أحمد بن الخوجة تزوج حبشية أنجبت له ستة أبناء وبنات واحدة. العلماء التونسيون ص: 321
- (7) ابن عاشور، محمد الفاضل. تراجم الأعلام تونس: الدكر للتونسية للنشر ماي 1970 ص: 98
- (8) مقال الحاضرة، العدد 399، ص: 1.
- (9) عمادية حفناوي، فتوى الشيخ أحمد بن الخوجة في السياسة الإسلامية والتسامح الديني، المجلة التاويخية المغاربية السنة 19، العدد 66، ص: 265
- (10) أمداً الأرشيف البريطاني (Record office) يطلب منا بنسخة مخطوطة من فتوى للشيخ أحمد بن الخوجة مترجمة إلى الفرنسية
- (11) ابن الخوجة، أحمد، مئوى عالم الحفنة بالقطر التونسي الجواب المسة 17 السنة (840 بتاريخ 10 محرم 1294 هـ/ 25 جانفي 1877، ص: 4
- (12) المصدر نفسه والصفحة نفسها
- (13) مقال الحاضرة، العدد 399 ص: 1
- (14) ائمت وجوده بتونس على رأس الفتنائية البريطانية من 1855 إلى 1877
- (15) ابن عاشور، محمد الفاضل. تراجم الأعلام، ص: 98
- (16) يبدو لنا أن النسخة الفرنسية المخطوطة المشار إليها في الهامش 10 هي التي بحث بها السير وود مع تقريره إلى الخارجية البريطانية وقد أمدا الأرشيف البريطاني بنسخة حطية من تقرير سير وود وتقع في 75 صفحة مرفوقة بالنص الفرنسي المخطوط لفتوى الشيخ ابن الخوجة.
- (17) وود ريشارد. الأدلة الجلية على موافقة التشريعية الإسلامية للقواعد الإنسانية (ط)، (دت) ص: 7 علونا بعد إطلاصا على نسخة من التشريعية مخطوط تقرير السير وود على الترجمة العربية له بالمكتبة الظفرنية في مجموع ولا أفرامكان الطبع أو البليد.
- (18) حول هذه المرجعية انظر مقالنا بالعدد الثالث من المجلة التونسية الالكترونية أفكار أون لاين www.wwf.affar.online.com ولتين محتوى تقرير السير وود ونائره بما ورد في فتوى الشيخ ابن الخوجة وتوسعه في معانيها ومفاصدها انظر دراستنا الموسومة بـ: قراءة استشرافية حول تقاطع الغرب والشرق في القرن 19 من خلال تقرير السير وود ريشارد (R. Wood) قفصل بريطانيا تونس، بتاريخ 11/11/1877 نشرت ضمن كتاب حركة النشر والأفكار بين بريطانيا والمغرب العربي، زغوان منشورات مؤسسة التميمي للبحث العلمي والمعلومات أكتوبر / تشرين الأول 2005، ص: 33- 48
- (19) ابن الخوجة، محمد صفحات من تاريخ تونس، بيروت، دار الغرب الاسلامي، ص: 210
- (20) ابن الخوجة، محمد تاريخ معالم التوحيد في القديم وفي الجديد، تونس- المطبعة التونسية، 1358/ 1939 ص: 116
- (21) مقال الحاضرة العدد 399، ص: 1
- (22) الحشاشي، محمد بن عثمان. تاريخ جامع الزيتونة (تحقيق الجبلاي بالحاج يحيى) صفاقس: دار نهى للطباعة والنشر والتوزيع، سبتمبر 2006 ص: 38

من المسلمي بأهلها باستقبال أوصاف جديدة أن يردوا الناس إلى مصالح دينهم ودينهم مخنسين على الراعي بالبرية سالخين فهم سبيل إلى إسماعه مستشرقين على الأمور. فمن رأوا خطأ واقعاً أو موقعاً بها عليه وأنظروا إليه الأمر إلى الله ومنى رأوا مصلحة يعود إلى عمران الدين والدنيا واستقامه البلاد والعباد وحماة الدمار أرسدوا إليها وحرصوا عليها بخروج من الأمة مجرى الوكلاء. ولما كان هذا الأمر لا يقدر على القيام بأعبائه عامة الناس خص الله تعالى ذلك بأمة من المسلمي أي جماعة يؤمنهم فرق الناس ويعتقدونهم ويعتقدون بهم ولهذا أمر الله لفظ أمة على طائفة من أمة. صار إليه أهل المعسر. قال الشيخ الإسلام أبو السعود قدس الله روحه ولأنها، أي الدعوة إلى الخير والبرية، من عظام الأمور وعزائمها التي لا يؤولها إلا العلماء بأحكامها تعالى ومراتب الأحكام وضعه إقامتها كمن لا يعلمها يوشك أن يمارس مجرماً وشيئاً عن معروف ويعطى في مقام اللبس وليس في مقام العلم ويكر على من لا يبرده إلا بخار الهادي والبرار وقال الإمام العراقي في الإختصار، إن مفسده العامي أكثر مما ينفعه. ثم لما كانت الدعوة إلى الخير في الآية البرية مع مصالح الدين والدنيا كما صرح بذلك المفسرون.

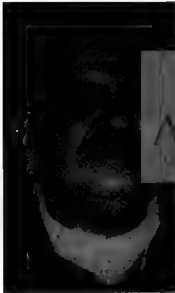
جاء من أولئك الأمة رجال الساسة أهل الدين والرأي والأمانة والجرم والعبره والخبره ومواقع الخلل ووجوه الضرر وأشركه الخدائع وخبايا المكائد والنعط لدلائل المصالح والمفاسد لسدوا في العمل على معصية دينهم وأمانتهم ودراسهم بحسب تكون الأمة المرضية من العلماء ورجال الساسة بدأ واحده على إقامه سائر الدين المعصود الأولي ومصالح المبدأ والعباد ومع ظلال عدل الإمام عليه الرعايا سواء في ذلك المسلمون وغيرهم، لأن سرعيا العرس جعل لأهل الدنيا هبات وتعليم في عتبات بيت محمد-أسير- وبغيره. وبك الأمة على الانضمام والاتحاد والابتعاد إلى الحق وفي حديث الحسين -رضي الله عنه- يقول للوفاء طائفة من خصوص سعد بن عبيدة -عفا- فابصر إلى هذا الهدى الصنعت فإن البناء كصف يستقيم. وكتب سعد لما لم يأت في البيت يوم سعد بن عبيدة عفا ثم تمام هؤلاء الأمة حرص كفايتهم على معصية الله إذا لم يسم بدافعهم أن المسلمون طائفة تحت في التفسير، وقد أوصينا ذلك في غير هذا بما لا مزيد عليه كذا في وعد في قديم قديم، أن جمع تلك الحقوق والوظائف بحلول بد الأعداء وسررل ممالك الإسلام، قال ناصر الدين المنصور في تفسير قوله تعالى: وأمرهم شورى بينهم ما حاصله أن المشاور في الأمر وعدم الاعتداد بالرأي من قرط أسير واستعد في الأمور وفي الحديث ما يساور قوم قط إلا هودوا وأنك أوجوه إلى قرط الدين والنقط في الأمر من هذا الوصف والخال كما يرى، وقال ولي الدين ابن خلدون بعد كلامه ومارا الأمر في الدول قبل الإسلام هكذا حتى جاء الإسلام وصار الأمر في حياته ذهب تلك الخطط كلها بذهاب رسم البلد إلى ما هو طبيعي من المعاونة بالرأي والمعاونة فيه فلم يمحى رواه إذا هو أمر لابد منه فكان صلى الله عليه وسلم يشاور أصحابه ومعاونهم في معيابه العامة والخاصة وكذا ذلك قوله تعالى للمعصوم صلى الله عليه وسلم وشاورهم في الأمر -ال عمران- ٦٠ وإذا عرف هذا العرس فاعلم أن الله تعالى دخل في أولئك الأمة الداعية الأمة الباقية القوة السريعة في أن ما من يصف للامام أو أن ولي أمر حرس على خلاف معصية المصلحة إلا كان لهم بل عليهم أن يبدلوه إلى طريق النصر ويعصوا له في جميعه الحال فإن سيادته فيصرف الذي لا يوافق المصلحة لا يبعد شرعا ويحرر في عتبه عن خلق مخصوص المذاهب ويعل ما قاله المبسرون في قوله عز اسمه: فإن سارعهم في شيء فردوه إلى الله والرسول -النساء- ٥٧ لتسريها وفي حديث الصحيحين: إجماع الطاعة في المعروف وتعلم أيضا أن المنفذ بالمسورة لا يفسد دمه من مقام الإمام كذا لم يرد بد الإمامة طولاً وبصرفه عند الأقارب والأخايب بعودا وقبولا ويستعسى بمشوره أهل العلم والرأي على الخروج من عهد توليه صلى الله عليه وسلم ما من عند أسرعه الله ورعة فلم يحطها بصحة إلا لم يرد راحته الحق أي لا يحددها مع الغائرين أو ليس والحديث في صحيح البخاري وغيره،

بعم الناس كل الشان في بدل المحمود في اسباب اولئك المستعاضين للمخاض التي حاربها لسانهاوا
 الإشارة واضطر إلى ما رواه العسطلاني في شرح البخاري في باب نظام الأمام وأهل مسؤوبه عن عائشه رضي الله عنها
 مرفوعا من ولي مكرم عمل فأراد الله به حمرا جعل له وربوا صالحا إن سئ ذكروه وإن ذكر أعامه وأب إذا احسب مدبر
 هاه البعد صاب أعقب أن يعبد إلى امام اليوم بالمسورة أمر مبعث لا يحركه إلا مضار مصادم للصوفى ثم ليعلم أيضا
 ن إحصار طائفه من أهل دمينا في مخالسا عصر المسلمين للمباصلة عن حقوقهم والظلم في المصالح واستكشاف من
 سدهم عن الرأي هذا بمجرد لا بأس به سرعا إنله منها إحصار النبي صلى الله عليه وسلم عبد الله بن أبي سلول واستباربه
 بن واقعه أحد ومنها أن عامه أمرهم أن يخرجوا منكم من المؤمنين والظلم في حقوقهم والمباصلة عن
 حقوقهم وأي مانع من ذلك، بل لهم المباصلة عن حقوق المسلمين والظلم في مصالحهم يعني الباب الأول من وكاله
 لهديه وإذا وكل المسلم أو الذي حرسا مسما من في دار في دار الإسلام خصوصه أو سبع أو غير ذلك خار كذا
 في الخاوي وكذا رابت الجمعه على شرط أن يدخل الوكيل تحت الإحكام ثم الإصا إلى سكنهم وسماح ما يتعلق
 بمصالحهم من مستعاب عند الدمه قال العراقي في ١٠ القرى بعد أن نقل قوله صلى الله عليه وسلم استوصوا
 بالدمه خيرا.

إن عند الدمه بوجوب حقوقا علينا لهم لأنهم في حوارنا ودمه الله ودمه رسوله ودين الإسلام فمن أعندني عليهم
 ولو بظلمه سوء أو عنه في عرض أحدهم أو بوج من أوضاع الأذنه أو أعان على ذلك فقد صنع دمه الله ودمه رسوله
 ودين الإسلام وكذا حتى أن يرضى في مبرر مبيع به من ثوب في دمه واد أهل الحرب إلى بلادها يعصونه
 وحب علينا أن يخرج إلى قتالهم بالشرع والسياس وجوب دون ذلك ضدها مبر هو في دمه الله تعالى ودمه رسوله
 صلى الله عليه وسلم فإن سلبه دون سلبه لعد الدمه وحكم في جميع الأذه ثم قال العراقي رحمه الله
 في تعداد ما نطلب منا أن نعده أحسن معقول و... في الفرق بينهم وبينهم وسد عنه لغيرهم وإطعام خانهم وكساء
 عاريهم وليس القول لهم لطفا ورحمة و... قد سار معهم عن القدرة على إزاله لطفا مما بهم لا خوفا
 وعظما . ويصحبهم في جميع أموالهم وعيالهم وأعراضهم وجميع حقوقهم ومصالحهم وإن سألوا على دفع
 الظلم عنهم وإبصالحهم لجميع حقوقهم وتبطل نعمهم من سبب من سبب ويحبصه مخارم الأخلاق فإذا علمت
 أنك مطلوب سرعا بصون مصالحهم وإزاله الظلم عنهم وإبصال حقوقهم البهم كل حرم أن يسبق معهم سكنهم
 وشرح مصالحهم لتعبر على إبصال حقوقهم إليهم ومنها أن يظلمهم لا سخاوار أحوال الدنيا والمصالح المتعلقة بها .
 أقوالهم في المعاملات الدنيوية مقبولة كما سبط في محله من كتب المذاهب وورا هذا أنه يأخذ خصوصهم
 ذلك العرض المقرر إذا كان أضرب الرأي أن يربط على بعدد عدمه خطر خروج مملكه عظيمة من يد المسلمين
 معصب المعرض الذي أبعد أمانا هاه المطالبات سلما إلى معاضد آخر سته لا يحصى ولا بلغها بحول الله فإن يخرج
 لمملكه على ذلك البعد يعوب الأسباع مبر فعها أن كتب صعبه وبالأمس فويها ومراجعا أن كتاب قومه
 حسبا في هاه الصنفه الإقصار على هذا وأب بالمعصية يهدي إلى شرحه ثم العاقل كل العاقل من يأخذ بالحرم
 بسبب العيون من معاللات وأراء من يحسن عوانله ويحسن على استعداد في جميع أموره وأوصاهه الخاصه بسعد
 دفع المضره سواء من مسلم أو غيره والله الوافي الخاص .

حوار مع الشاعر اليمني الكبير عبد الله البردوني

الحبيب جغام



شكل الشاعر اليمني الكبير عبد الله البردوني بقصيدته التقليدية هراة من نوع خاص ولعمت قدرته التعبيرية وسط الركام والألوان الباهتة وفتح للقرء رؤاء الذاتية المخالفة للمألوف في القصيدة العمودية.

البردوني عاش ضريرا وحزينا ويأسا من الحياة العربية وكان حادث المسمى ماتما صاحبها في عائلته لأن ريفه ، يمتد بالرجل السليم من الماهات فرجاله رجال نزاع وخصام فيما بينهم فكل قبيلة محتاجة إلى رجل القراع والصراع الذي يقود الفارة ويصد المغير....

مال إلى الأدب منذ الطفولة فقرأ كل كتاب صادفه وقرض الشعر وهو في الثالثة عشرة من عمره وأكثر هذا الشعر شكوى من الزمن وتاوه من ضيق الحال...

صدر له أول ديوان شعري سنة 1961 وكان بعنوان ، من أرض بلقيس ، ثم توالى ديوانيه ومؤلفاته الشعرية وكتابه العامة في طريق الضجر -مدينة القد - لعيني بلقيس ، السفر إلى الأيام الغضنر - وجوده خفية في مرييا الليل - زمان بلا نوعية - جواب العصور - رجمة الحكيم بن زيد - ومن مؤلفاته العامة: اليمن الجمهوري - الثقافة والثورة في اليمن - قضايا يمنية - هنون الادب الشعبي في اليمن - وأعمال أخرى عديدة...

شارك في المهرجانات والندوات الشعرية العربية والعالمية وفاز بجوائز عديدة.

ينتسب البردوني إلى قريته ، بردون ، وقد كان يحرص ويؤكد على تشديد ، الدال - في اسمه حتى لا يتسب خطأ إلى اتباع المفكر الاقتصادي الفرنسي ، برودون ، Bredon الذي وصف من قبل الماركسية بـ البورجوازي الصغير ، لذلك فهو يوصي بهذا التشديد كما أئج عليه لما أجريت معه هذا اللقاء الممتول على موجات الإذاعة التونسية بتاريخ الخميس 22 سبتمبر 1994 .

توفي عبد الله البردوني في 30 أوت 1999 عندما جامعته خدمته لتوقفه وتناولوه العلاج فلم يصح فاستدعت زوجته فوجدته فارق الحياة - رحمه الله -

* المعروف أنكم كتبتم الشعر منذ أكثر من نصف قرن؟

- تقريبا منذ 50 عاما أو 52 عاما.

* هل تذكر كيف بدأت تتعاطى الشعر؟

- في الحقيقة البداية لا يمكن أن تلوح لي الآن وبالتالي فإن كل بداية مجهولة وهي لا تحدّد بالشهر أو بالعام إنما أنا بدأت أحاول الشعر في منتصف الأربعينات وكانت تلك الفترة بداية ميلاد عالم جديد.. عالم ما بعد الحرب العالمية الثانية الذي تمخّص عنه ميلاد العالم الجديد.. في تلك الفترة كانت الأفكار السائدة في اليمن هي محاولة اجتياز الوضع الاستبدادي الفردي وكانت هناك محاولة لضبط نظام الحكم بالدستور أو بأي مشروع من المشاريع التي تقيّد السلطة في حدود محدّدة وتجعل الشعب محدّدا ثم كان هناك شبه حرّية.. كان عندها نحن في اليمن الشمالية وما كان يسودنا ولا يحكّمنا إسماعيل، وإنما كان يحكّمنا وضع أشبه شيء بالخلفاء العباسيين أو الخلفاء الفاطميين يعني كنّا نحكم بحكم العصر العباسي أو الفاطمي أو الكافوري... كل التعليم كان فقهيا ولغة عربية ونحواً وصرفاً وأصول دين وكان فيه توسّع إلى حدّ ما في علم الكلام.. وكان علم الكلام هو الخطوة الأولى إلى التجلّي الفلسفي.. وكنا ندرس الكتب المطولة ونلم بالكتب الجنيّدة التي أصدرتها المطابع في مصر ولبنان وسورية والعراق. وكنا لا نلاقي الكتاب المعاصر إلّا بعد مشقة..

* بعد عشاء كبير؟

- إيه.. بعد عشاء كبير.. وأحيانا نلاقي الكتاب الذي ألف قبل 20 عاما ويكون عندها اليوم! في مطلع الخمسينات.. وكانت قراعتي في دار العلوم وهذه دار العلوم كما تعرف نقطة وسط بين الجامع والجامع..

فهذا التعليم أعطى حصيلة لغوية وجيلاً فكرياً ارتقى إلى مصافّ الجدل الفلسفي.. فكانت هذه الكتب تعطينا الأساس المتين الذي يمكن أن نبني عليه معاصرة جديدة لأنّ الجذور الخصبة في التراث كانت قابلة للنفض والتجديد والتحرك ما أمكن أن تبدأ الحياة المعاصرة في الأدب من منتصف الخمسينات.. أنا بدأت الشعر بطريقة مع الزملاء.. كنّا نتساجل الشعر.. واحد يقول بيتا والثاني بعد دقائق يقول بيتا وأحيانا نتساجل من الشعر المحفوظ.. يقول هذا بيتا والثاني يقول بيتا يبدأ بالحرف الأخير من الأول وكانت هذه تسمى: مساجلة.. إلى جانب الأسمار.. ما كان هناك صحف يومية.. كانت هناك صحيفة نصف شهرية.. لكن مع مطلع الخمسينات كان في اليمن ثلاث صحف وهي الإيمان (1925) والثانية النصر (1949) والثالثة سبأ.. وكانت هناك فناة الجزيرة والفلم العربي وصوت العمّال والحزب الاشتراكي الشعبي

كانت هذه أبرز أو أهمّ الملامح ولم توجد في الشمال ما تشبهها الصحف الثقافية ولا كان هناك مجلة ثقافية خاصة وعندها جرّب الرعيّل الأول إصدار مجلة ثقافية عنوانها بيت الحكمة لم تَعمر أكثر من 11 شهرا وأغلقت.. وكان الأدب أكثر ما يكون دورانا في المجالس في الميادين في احتفالات مناسباتية مثل المولد النبوي الشريف أو عيد رأس السنة الهجرية أو غيرها من المناسبات وهكذا.. أنا عندما استحصلت على مسائل فقهية اشتغلت في المحاماة وكانت المحاكم شرعية لا تحتاج إلى خريج حقوق أو إلى شهادة في الحقوق وإنما تحتاج إلى إمام بالمسائل الفكرية التي تقوم عليها الأحكام التي تساجل فيها الناس مثل المواريث.. مثل نفقة الحضّانة.. ونفقة العدة.. فكنت في هذه المحاكم ناجحاً لأنني كنت أحمي عن الناس البؤساء وكنت أعاون معهم.. وعندما بدأت الشعر بدأت تلوح تلك الذكريات بطابعها

الإنسانية ومشاكلها المعيشية بطريقة الشكوى من الأحوال.. بطريقة لغة أغاني الرعاة وأغاني الحصاد وفي أغاني البذر وفي الأهازيج التي تدعوها حركة العمل.. فكان في اليمن ازدهار في الفنون الشعبية.. لأنها كانت فنونا متعددة، فكان هناك في كل عمل أهزوجة تؤدي.. كان عندنا في الحصاد أهازيج متسارعة في البذر وفي تصعيد المياه من الآبار.. إنها أصوات عديدة تشبه الموأل.. وقد أصدرت كتابا بعنوان: فنون الأدب الشعبي في اليمن وهذا كان حصيلة تتبع وبحث واستشراف واستنتاج وكانت النصوص التي اعتمدت عليها سماعية.

* ثم بعد ذلك؟

- وطبعاً بعدها دخلت السجن ثم انتقلت الى صنعاء.. أنهيت فيها السجن لشهور ثم دخلت دار العلوم وهي مدرسة حكومية داخلية تعطي السكن والقوت ونقوداً قليلة وأصبحت في سلك الطلاب.

* أستاذ عبد الله.. متى ولدت؟

- تقريبا في عام 1930.

* لماذا تقول تقريبا.. أنت لست متأكدا من

سنة ميلادك؟

- ما فيه تحديد وإنما قرّبت من هذا التقريب من حادثة.. في عام ضرب الطائرات عندما قامت الطائرات الأنفليزية وقصفت بعض المدن في الشمال سألت والفتي: أين كنت في ذلك الحين؟ قالت لي: مازلت ذلك الحين عدم، كنت في ذلك الحين أحمل أخوك ويعدسة ولدت.. فقلت أنا من مواليد 1929 أو 1930.

* والدتك هل كان لها تأثير في حياتك وفي شعرك وهل هي موجودة؟

- ماتت عام 1954 وأثرت في تأثيرا كبيرا.. كانت حكاية.. كانت تروي حكايات طريفة وأحاديث وأقاصيص عجيبة.

* يعني انّها زوّعت فيك موهبة الأدب باعتبار أنّها كانت تروي حكايات أدبية وتقوم بالأدب الحكائي؟

- الحقيقة أن الأصالة الأدبية تكونت أصولها وجذورها من الأصوات الشعبية في المزارع وبالأخص أناشيد الحروب وأناشيد المياه من الآلات.. لقد

* هل للعائلة فضل عليكم في احتراف الشعر وفي تناول حياة المجتمع على طريقة الشعراء؟

- في الحقيقة عائلتي فلاحة وعندما أصابني العماء...

* هي أي سنة؟

- يمكن في السنة السادسة.. يعني في العبا الباكر، ربما أنه حدث قبل الابتدائي أو في السنة الأولى ابتدائي لأنني تعلمت الابتدائي على أول معرفة الحروف ومعرفة الأصوات الأدائية وقراءة القرآن في التجويد.. بدأت سماعا.. سمعت من الشيوخ وكنت أعطي ما أسمع وبهذا تكونت ما تسمى ملكات التساجل وملكات التناور الجميل والتطراح الفقهي.. وبدأت العمل في المحاماة ومعالجة حقوق المطلقة التي تعطيني ورقة توكيل بما أتي مفوض للدفاع عنها والمطالبة بحقوقها..

* كم بقيت في هذا العمل؟

- تقريبا 12 عاما.

كانت أقاصيص والدتي مستمدة من واقع المجتمع ومتنوعة من معاشي الناس .

* هل كتبت فيها شعرا؟

- نعم والدتي كانت تغلّي خيالي . . وقد كتبت فيها كتابا لأنها كانت هي ذاتها شعرا ولا يحتاج الشعر إلى شعر وإنما هناك نصوص قيمة وذات قيمة وذات أسطورة ولها طابع فلسفي وطابع حياتي كأنّ المرء يقطع من شجرة الحياة . . . ولكن أنا كتبت عنها من أجل أن استخلص منها المواقف وكيف كنّا نتظف ونعلم من الأمهات والجدّات حكايات الأسرار . . والدتي في الحقيقة علّمتني أموراً كثيرة لكنني انقطعت عنها في الفترة التي بدأت فيها أُمّي وضع الكلمة وسيكولوجية العبارة وشجى الصوت وجمال خفيف الأشجار . . .

* ولكن هل بالإمكان أن تقرأ علينا بعض المقاطع من قصيدتك الجميلة: «أُمّي» وهي منشورة في ديوان: «من أَوْضى بليقيس»؟

١- كتبت هاهنا بين العذاب

ومضت يا طُول حُرْني واكتنايتي

تركنتي للشقا وحلّدي هنا

واستراحت وحلّها بين الشراب

حيث لا جَوْر ولا بَغْي ولا

ذرة تنبّي وتنبّي بالخراب

حيث لا سَيْف ولا قَبْلَة

حيث لا حرب ول لمعُ حُرّاب

حيث لا قيد ولا سوط ولا

ظالم يظنّي ومظلوم يحابي

خلقتني أذكر الصمّو كما

يذكر الشيخُ خيالات الشباب

ونأت عني وشوقي حَوْلها

ينشد الماضي وبني - آواه - ما بي

ودعاها حاصد العمر إلى

حيث أدعوها فتعباً عن جوابي

حيث أدعوها فلا يسمعنني

غير صمت القبر والفقر اللياب

موتها كان مصابي كلّها

وحياتي بعدها فوق مصابي

كما أقول:

ها أنا يا أُمّي اليوم فُتّي

طائر الصيت بعيد في الشهاب

أملأ الشاربخ لحنا وصدّي

وتغني في ربا الخلد ربابي

فاسمعي يا أمّ صيرتي وارْقُصي

من وراء القبر كالبحور الكعاب

ها أنا يا أمّ أدبُك وفي

شجو هذا الشعر شجوي وانتعابي

أنا عندما بدأت أتحدّس جماليات الريف المسموعة والمشهودة والملموسة دخلت المدينة ليس فيها شيء من هذه الظواهر الريفية وضيمتُ شقاء المدينة في الانهماك على التعليم من أول الابتدائي إلى أن تعلّمت تقريباً ما لا يقلّ عن كتابين من كل فنّ من فنون البلاغة . . مثلاً في النحو قرأت كتابين، في الصّرف كتاب في البلاغة كتابين . . في أصول الفقه ثلاثة كتب . . في الفقه أربعة كتب . . هذه كانت بالمدرسة بفقار ثم كانت مقرّرة في دار العلوم بصنعاء والذي أضيف إلى منهج دار العلوم هو المنهج التاريخي الذي كان يملّيه علينا أحد الشيوخ . . تاريخ الطبري أو تاريخ المسعودي . . كان هناك درس في التاريخ والذي يدرّسنا من النسخ الموجودة في مكتبة

المدرسة وما كان في المدرسة غير مروج الذهب
للمسعودي وغير شرح نهج البلاغة لأبي الحديد وغير
الطبري وابن خلدون.

*** الآن أستاذنا الكريم سنقدم أغنية
للغنان اليمني محمد مرشد ناجي؟**

- محمد مرشد ناجي .. أنا ما عندي تسجيل

*** لا.. لا.. نحن سنبت هذه الأغنية من
هنا؟**

- أملاً..

(... الفنان اليمني محمد مرشد ناجي
يعني...)

- شكراً.. إنها أغنية جميلة

*** هل تستمع إلى الغناء من حين إلى آخر؟**
- نعم أستمع إلى الغناء كفن شقيق الشغل

*** وهل تحب لك الموسيقيون بعض
القصائد؟**

- لي تقريباً 10 قصائد مفناة وقد اختارها الملحنون
والفنانون من الدواوين ولكن لم أكتب خصيصاً للغناء
والتلحين.

*** هذا ليس من اهتماماتك؟**

- عندما تكون هناك دواعٍ.. كتبت قصيدة عن ثورة
سبتمبر وقصيدة من أرض بلقيس يعنيها أيضاً محمد
مرشد ناجي وأقول في مطلعها:
من أرض بلقيس هذا اللحن والوتر
من جوتها هذه الأنسام والسحر

من صدرها هذه الآهات.. من فمها
هذي اللحن.. ومن تاريخها الذكر

من «السعيدة» هذي الأغنيات ومن

ظلالها هذه الأطياف والصُور
أطيافها حول مسرى خاطري زمر

من التراتيم تشدو حولها زمر
من خاطر «اليمن» الخضراء ومهجتها

هذي الأغاريذ والأصداء والفكر
هذا القصيد أغانيها ودمعها

وسحرها وصباها الأغيد النضر
يكاد من طول ما غنى خمائلها

يفوح من كل حرف جوتها العطر

*** ما هو أول ديوان صدر لك؟ هل هو «من
أرض بلقيس»؟**

- نعم هو أول ديوان وله حكاية غريبة فقد أعلنت
الجمهورية العربية المتحدة يومها عن مشروع ألف
كتاب وسبأ إعلان إلى اليمن بأن من لديه مجموعة
شعرية أو مجموعة قصصية أو كتاب فليبادر بها لتدخل
في مشروع الألف كتاب الذي سمي أخطر مشروع في
الستينات، فبعثت أنا مجموعة من الشعر بعنوان «من
أرض بلقيس». فاندحشت عندما أصدرها هذا الديوان
عام 1961 وكل الباحثين والدارسين يعتمدون على هذا
الديوان لأنه صدر في هذا المشروع الثقافي.

*** ما هي التأثيرات الأخرى التي شكلت
خلاصة تجربتك الشعرية؟**

- هناك الأصالة الدخيلة في النفس وسمع السمع
لأن السمع العادي يُعطى الأصوات العادية أما سمع
الباطن فإنه يجعل للمسموعات ألواناً وظلالاً وأسراراً
ثم هناك الحساسية بالأشياء والكائنات والتحاور معها

باطنيا ثم قدرة الهضم والتحمل لكل وافادات الثقافة...

* من هم حسب رأيكم رواد الشعر العربي المعاصر؟

- الشعر كله واد الشعر... كل الشعراء كانوا مدّة بعض وسند بعض.. فعندما حدث التحول الاجتماعي حدث التحول الأدبي والجديد والتجديد لمسيرة الشعر أيضا ولسائر الفنون كالرواية والمسرح والقصة والأغنية. ويبدو لي أننا نتمتع بالطليعة التجديدية من نوع بدر شاكر السياب وعبد الوهاب البياتي ونازك الملائكة وخليل حاوي ومحمود درويش.. الأدياء والشعراء طبقات وهؤلاء هم الطبقة الأولى.

* ومن الشعراء المغاوية.. هل تقرأ لبعضهم؟

- والله في الحقيقة أقرأ من الأدب التونسي لقليل من الشعراء... «المصطفى الوهابي».

* تقصد المنصف الوهابي؟

- نعم المنصف الوهابي.. «المنصف الزعيني»

* تقصد المنصف المزغني؟

- نعم المزغني وكذلك محمد القاسي (يقصد محمد أحمد القاسي) أما الطليعة والجنوة المتقدة دائما هو أبو القاسم الشابي فما يزال ينضو ويضيء إلى الآن، فهو المقياس للأدب التونسي وللمدرسة الحنينة والتحديثية في الشعر كله من أول العشرينات إلى الآن.. والتواصل قائم وكذلك المغرب، فنحن نقرأ له كتب أكثر مما نقرأ من أشعار أديب.. نسيت إسمه.. يكتب في الرحلات وهو الذي جند أدب الرحلات.. وهكذا..

* أستاذ عبد الله البردوني.. لكم مجموعات شعرية عديدة، «من أرض بلقيس - في طريق الفجر - مدينة القد - وجوه دخانية في مرايا الليل - ترجمة رملية لأعراس القبور - زمان بلا نوعية - كانتات الشوق الآخر»..

- نعم وكذلك «السفر إلى الأيام الخضراء - رواج المصاييح - جواب العصور - رجعة الحكيم بن زايد - لعيني أم بلقيس...» 13 ديوانا ودراسات مختلفة.. وهذه قصيدة بعنوان: «السفر إلى الأيام الخضراء» ومنها:

يا رفاقي.. إن أحزنت أغنيات

فالمآسي.. حياتكم وحياتي

إن همت أحرفي دما فلنسي

يمني المدا.. قلبي دواسي

امضُ القات كي أبيت حزينا

والقوافي تهني أسي غير قاني

* إن أشعاركم تحمل مضامين وأفكارا سياسية ونقدًا للواقع العربي فكيف تصور العلاقة بينك وبين السياسة؟

- إذا قلنا سياسة فقد قلنا بالتأكيد ثقافة، لأن السياسة تقوم على الثقافة الأدبية والفلسفة والاجتماعية وليس هناك سياسي حقيقي لا يعتمد على مرتكزات ثقافية وليس هناك مثقف حقيقي إلا وهو عارف بمذاهب الاقتصاد والاجتماع وكل التحولات السياسية.. وقد يكون المثقف الأدبي أقل دراية بالسياسة المباشرة وقد يكون السياسي المباشر أقل دراية بالأسرار الأدبية، ولكن ليس هناك جهل بالأدب عند السياسي لأن السياسة هي كل الوجود فلها ارتباط برغيف الخبز وبالقميص الذي نلبسه وبالورق الذي نكتب عليه.. كما أن للأدب وجودا كقوة ثقافية في

عالم السياسة لكونه يهتدم نفوس الساسة كمواطنين ونفوس المواطنين كساسة.

* ماذا يعني لك التراث؟

- نحن عرفنا العصور الماضية من خلال التراث بكل جوانبه الفكرية والفقهية والأدبية... وأنا آخذ به كله ولا أترك شيئا منه من أجل الوصول إلى المنشود.

* والثقافة الشعبية؟

- لقد كشفت لي ثقافتي الشعبية نكهة الأرض وسناجة الإنسان الحلوة، لأن الفن الشعبي ليس من صنّع التعليم والبلاغات وإنما هو كفيض الشروق من وجه الصباح وكأريج البساتين من كؤوس الزهر.

*** هناك الآن الكثير من الأدباء والمثقفين من الوطن العربي يحضرون إلى تونس للمشاركة في ندوات ومؤتمرات متنوعة مثل ما تنظمه هذه الأيام بيت الحكمة، ووزارة الثقافة التونسية بالتعاون مع اليونسكو ندوة عن الشعر والرواية في الوطن العربي.. كما يحضر بيننا في هذه الفترة الشاعر عبد الوهاب البياتي للمشاركة في ملتقى تحت عنوان «الحب في الشعر العربي، ويفتتح (غدا) بالجنوب التونسي؟**

- والله لكم الشكر بإنعاش هذه القضايا الأدبية.

*** يا ليتك تكون حاضرا بيننا في مناسبة من المناسبات الثقافية التي تنظم هنا في تونس؟**

- إن شاء الله.. أنا حضرت إلى تونس 4 مرات.. حضرت خلال أيام السيرة الهلالية مع الأستاذ الطاهر قبقة.

* متى كان هذا؟

- يمكن عام 1986 أو 1987.

*** أستاذ عبد الله كشاعر متمسك بعمود الشعر التقليدي.. كيف تنظر إلى الشعر الحر وإلى ما يكتبه الشباب وبعض الشعراء؟**

- الشعر الحقيقي هو شعر في أي شكل من الأشكال سواء في شكل تفعيلي أو في شكل مرسل أو نثري أو في شكل عمودي... نحن لا نشترط على الشعر إلا أن يكون شعرا وعندما يكون الشعر شعرا يقدر على أن يتقي شكله وأن يختار تسريحة رأسه وأن يتقي أنوار عيونه. للشعر أن يلبس أي حلة ويتزين بأي الأزياء فهو شعر حق.

* ولكنك متمسك بالعمودي؟

- أنا متمسك به ولكني أقرأ العمودي القديم والعمودي المعاصر والقصيدة الجديدة.. قصيدة المدرسة الواقعية الجديدة وأقرأ القصيدة السريالية.. أنا أتابع الشعر إلى آخر مدرسة وأعيش كل المدارس وأعرف المدارس التي تطورت والمدارس التي انتكست ثم إن المدارس كلها ليست إلا وجهة عامة. أما الفن الحقيقي فهو الشعر من أي مدرسة ومن أي مله من المذاهب لأن الإجداد هي مدرسة كلها.

*** الآن أسألك عن طرفة بن العبد وعمر بن أبي ربيعة وبشار بن برد وأحمد شوقي**

وحافظ إبراهيم وغيرهم.. هذه الأسماء ماذا تثير فيك؟

- هذه الأسماء ليست من خارج الذكريات وإنما أنا وإلياهم من عائلة واحدة حتى الذين مضت عليهم آلاف السنين أومئات السنين فمازلنا نعيشهم.. مازلنا نعيش سوفوكليس وهوميروس والمتنبي وبشار وكذلك شعراء عصر النهضة أحمد شوقي ومحمود سامي البارودي وإسماعيل صبري.. هذا في مصر.. وفي العراق الزهاوي والرفاعي والكاظمي.. وفي الكويت فهد العسكر وكذلك في السعودية الطاهر زمخشري وكذلك في البحرين إبراهيم العريض.. وفي كل بلد من البلدان العربية شعراء تعاشوا على بعد وتهجروا منهجا واحدا وهم مختلفو الديار والأماكن ولكن تجمعهم أمومة اللغة ورضاعة الفن.

لقد تميز هؤلاء الشعراء على معاصريهم.. تميزوا طرفة فشراب الممنوعات أيام حريمها القليلة على نفسها فكان عقابه الطرد لأنه رأى غريته أكبر من تقاليد العشيرة لكنه ظل شاعرا طلياً ولم يتجاوز تقاليد الشعر بعكس الشعراء الصعاليك الذين تجاوزوا حدود القبيلة وتقاليد الشعر معا فليس لهم بكاء شعري على الاطلال لأن بيوتهم كانت كل الأرض.. أما عمر بن أبي ربيعة فكان خلاصة لشعر عهدين، العهد الجاهلي والعهد النبوي وكان يملك قوة الاباحية في الإسلام فتغنى بالاطلال ويكي على الرسوم وقال عن المرأة ما لم يقل وأبتدع فناً غزلياً كان مضمونه المرأة.. أما بشار فقد أقحم الفلسفة في الشعر وساق أفكارا جليلة في نصوص شعرية متنوعة.. أما الشاعر أحمد شوقي فقد كان خاتمة القدماء وطلیحة المحدثين إذ جمع بين الروائع الأولى من العصر وبين عصر التراث الشعري...

* ماهي الهموم التي تشغل بالك في الوقت الحاضر؟

- همومي أن يكون الناس أفضل مما هم وأن يكون زمانهم الآتي أرعد من يومهم وأعظم همومي أن يسود العالم الحب والسلام والرءاء العام والإبداع حتى يصبح العالم قرية للتصافي والسمو...

* من هو أقرب شاعر صديق إلى روحك وإلى نفسك؟

- يبدو لي أن القريب جداً هو أمل دنقل.

* لماذا أمل دنقل بالذات؟

- لأنه امتلك العبارة الثورية والأداء العني وجمع ما نسميه الهمس التعبيري والعنف التوتري ولأنه أخضع القصيدة لأن تعاليج التراث وتمتد إلى المعاصرة وتعدد وجهات القصيدة بهذه وهو فن متماسك وقوي...

* ما هو وجود المرأة في حياتك وفي شعرك؟

- المرأة هي إنسان.. فيها كل معاني الإنسانية وهي أكثر إنسانية لكونها أمًا ولكونها ملهمة وهي متعددة الوظائف.. وهي نصف المجتمع. أما من الناحية التكوينية.. فغلاة أو فلاتة هذا راجع إلى موقفها الإنساني وإلى تحديد خطها من خط المفسدين والعابثين بالإنسانية.

* ولكن ماهي تجربتك الخاصة معها؟

- ليس لي في الحقيقة تجربة خاصة.. كل تجاربي عادية فنحن نشأنا في اليمن في مجتمع رجالي منعزل عن المجتمع النسائي وكان كل جنس من الأجناس مجتمع مغلق.. لا تحدث إلا صلوات نادرة وفي أحيان

قليلة . ولهذا فإن المرأة في اليمن مخلوق عجيب لأنها تعيش من وراء الحجاب وتتحدث من وراء الجدران . . نعم هي مخلوق عجيب ولكنها بدأت تلاقي في ميادين العمل وفي مكاتب الوظائف الاهتمام . . كانت المرأة زميلة الرجل كما كان الرجل زميل المرأة ولهذا فأنا أعاطبها مرة كأمّ ومرة كائنتي يعني لها عدة صور . . صور المرأة أربعة: الزوجة والحيبة والأخت والابنة فهي هكذا بصور متعدّدة كلّها صور حميمة وما وقع من انزلاقات وتشويه فهذا ذنب المجتمع الرجالي الذي جعلها مخلوقاً ضعيفاً ووضع نفسه في موضع المقتدر على كل شيء . . وجعلها هي العاجزة عن كل شيء . . فالمرأة هي أمّي وأمك وأختي وأخو . . والمرأة هي مناضلة كالرجل ووطنية وصحيحة الانتماء كالرجل .

* هل تقرأ لنزار قباني؟

- نعم

* وهل يعجبك شعره عن المرأة؟

- شعره جميل ومتعدّد الأدوات وله معجم واحد هو المعجم الأنثوي في لمعان العقد والقلم الأحمر وحكايات العيون ورفيف الشال . . نزار من الشعراء المجدّين وكاد أن يتفرد في هذا الجانب بلغته الخاصة ويريثه الفريدة وبمعجمه الخاص .

* هل تغزّلت أنت بالمرأة؟

- لي قصائد كثيرة عن المرأة . . أقرأ عليكم من قصيدة امرأة الفقيذ (من ديوان مدينة الغد) وقد كتبها في أكتوبر 1964 :

لم لا تعود؟ وعاد كل مجاهد
بحلى «التيب» أو انتفاخ «الرائد»

ورجعت أنت توقعا لملمته

من نبض طيفك واخضرار مواعدي

وعلى التصاقك باحتمالي أفلقت

عيناي مضطجع الطريق الهامد

وامتد فصل في انتظارك وابتدا

فصل، تلفّح بالدخان الحاقد . . إلخ

* هل تحب السفر. أعرف لك قصيدة بعنوان: «صنعاء في طائفة» في ديوان: «السفر إلى الأيام الخضراء».. هل كتبت هذه القصيدة وأنت في رحلة سفر؟

- نعم . .

على المقعد الراحل المستقر

تطيرين مثلي . . ومثلي لهيفه

ومثلي . . أنا صبرت عبد العبيد

وأنت لكل الجوارى وصيفه

كلما تخشينا الأمنيات

وتعصرنا الذكريات العنيفة

فقلنا الخليفة . . مدّ باعنا

إلى كل سوق . . جنود الخليفة

... إلخ . .

شكراً استاذ عبد الله البردوني

- شكراً وأريد الاستماع إلى أغنية الكرنك . . لعبد

الرواب .

معالم ومواقع

سوسة

سوسة مدينة بين الجريدة والمهدية. طيبة ريفية خصبة على نحر البحر ولها سور حصين وماؤها معين. وبها مراجل قليلة وأعمال صالحة نبيلة وأهلها موقورون عضولهم وأفرد ومعاملتهم حسنة والغالب عليهم السلام. لها سور حصين وقصور كثيرة وهي من القيروان على مرحلة وكانت لها ضياع جملة ورجال من الجيوش في مرزعة وعلاف سعة وبيوتات كثيرة.

ابن خروف

رشيد غريب



شبه قاري، تتميز منذ القديم بغابات الزيتون وبالأراضي الزراعية التي تحيط بها، كما تتميز بالصناعات التقليدية والصيد البحري.

ويعتد تاريخ سوسة من الناحية الزمنية على حوالي ثلاثة آلاف سنة، حين جاءت السفن الفينيقية من شرقي البحر الأبيض المتوسط ورست على مقربة من الشواطئ الغربية منه. وأنشئت محطات ساحلية، وكانت محطة سوسة التي أخذت فيما بعد إسم هدروماتوم "HADRUMETUM" من أهم المحطات التي أنشئت على الساحل الأوسط وكان ذلك في حوالي أوائل القرن الحادي عشر قبل الميلاد.

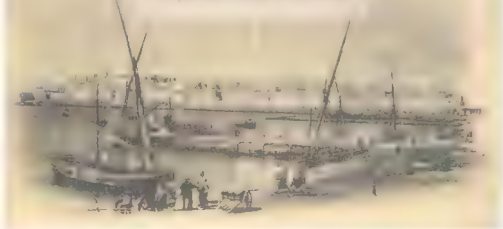
ومنذ ذلك التاريخ أصبحت هذه المحطة مركزا هاما يتوافد عليها الفينيقيون ومن بعدهم الرومان بأعداد كبيرة سلّهم ونمّية تجارتهم. وأصبحت سوسة

سوسة مدينة ضاربة في التاريخ، حازت على مكانة مميزة في عصورها التاريخية، اكتسبت تاريخا حافلا بالأحداث والمواقف الخالدة، فهي نموذج لمدينة الماضي والحاضر.

إن مدينة سوسة تعدّ من المدن المتميزة لاحتفاظها بأكبر عدد من المعالم التاريخية التي لازالت قائمة والتي تحظى بالعناية والرعاية. فهذه المعالم التاريخية تكشف عن العمق الحضاري للمنطقة وعن تشابك العلاقات الحضارية بها، وترجع بالمدينة إلى عمق التاريخ من القديم إلى الحديث وتكشف الحركة الإنسانية نحو المعرفة ونحو الحضارة، فمن أجل هذا سجلت مدينة سوسة ضمن قائمة التراث العالمي، والتراث في المفهوم الحديث أصبح تراثا للإنسانية.

بلغ مدينة سوسة على مساحة 10 كلم مربع 100 ألف نسمة، مع 100 ألف نسمة أخرى في المنطقة المحيطة.

http://Ariehvebeta.Sakhr.t.com



الميناء في بداية القرن 20



متحف سوسة من الداخل

ثم انتقل المستعمرون من عود ملك سوسة لأهليهم محمد بن عبد الله، فحارب عديدا من الروم على مهاجمة السواحل الإفريقية، فأسس هرمة سوسة وكذلك لم تحصن سوسة بسور لحماية هذه المنطقة، مهاجمة هذه الحرائق في أيام إبراهيم ابن الأغلب إلى أن اتفق البطريرك حريشون مع لامر لأعلى من مملكة لقمش من كان يملكها في الزهد والرغبة في المرافقة بالثغور عقب مجهود في سبيل الله، وسبيل هذه البروق والفتور، يركزت هذه المعالم خاصة في منطقة سوسة وضواحيها. ويذكر ابن خلدون أنه بهذه البلاد عدد من المدن الكبرى، ويخرج مدينة سوسة من مدن بلاد المغرب، ويدخلها محرس عظيم كمدنية مسورة من قبل يعرف بمحرس تراس هو مرقى بالحدار ضاحك حفس من يسي نفسه، هو بحرف المدينة.



معرض حارفي لمتحف سوسة

هذه مساهمة هامة في نقل الحصار العربية إلى الحضارة الإنسانية

معالم سوسة التاريخية

تعتبر مدينة سوسة بحكم كونها عاصمة الساحل في العصر الإسلامي أغنى مدينة على الإطلاق بالآثار



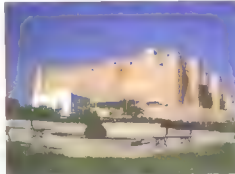
أحد أبواب الأسوار

ويمكن ذكر البعض منها: رباط لمطة، رباط هرثمة، رباط سيدي ذويب، رباط السيدة، قصر - جعد - رباط سوسة، قصر الطوب، قصر سهل. وساعدت الأربعة على تكوين طبقة من الصالحين والعلماء الذين كرسوا حياتهم للجهاد ضد الروم، والعراطة والتعبد في فترات السلم، وكان الخروج لغزو الروم في صقلية غاية هؤلاء الصالحين، ولكي يعبر روح الجهاد المسيطرة على الفاتحين. ولدى زيادة الله قيادة الأسطول إلى القاضي أسد بن الفرات، ويذكر المؤرخون أنه في سنة 827 م أفلح الأسطول نحو صقلية وتم فتحها بعد معارك ضارية، كما تم فتح الجزر والمدن القريبة من صقلية مثل ميثش ومسية وطرمية وساحل إيطاليا الجنوبي الغربي وجنوة واستقر العرب حتى سنة 1080 م.

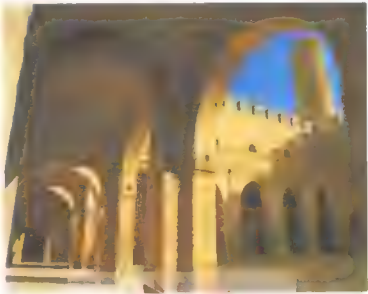
وتوافد على صقلية في فترات مختلفة

العلماء ونخبة من أرباب الصنائع من كل الأساليب الفنية التي عرفوها في سوسة أو وظهرت آثار ذلك في العمارة (نسيج، خزف، عاج وزخارف) الإسلامية في معظم مظاهر الحب تحفظ بثرات هائل من هذه العمد

العرب، وقصر الفوارة وصان جيوفاثي، في هذا العمائر الإسلامية بصمات واضحة في هذه العمائر.



الزمام



الرباط من الداخل

ARCHIVE

مسجد بوفتاته :

نسبه لأمر أبو عبد الله لأعني من " هــم لأول مرة ١١١٠ هــم من عهد السلطنة المملوكية في عهد
يتألف المسجد من بيت صلاة مربعة الشكل وبكر من ثلاثة أعمدة مقفلة بعمود مربعة على شكل مربع ممتنع .
ويتقدم بيت الصلاة رواق . وقد ظهر هذا النوع الخارجي لأول مرة في عماره المساجد ومنه انتشر في العال
الإسلامي ويحيط بأعلى الجدار الخارجي بمصحن شريط كروي يحيط بكوفي به ذات قرنيه واسمه مدمنه

الجامع الكبير :

عندما يريد عدد سكان تسعة مائة نسمة . فأمير الأمر لأعني أبو عبد الله محمد بن عبد الله بن عبد
الرباط وكان ذلك سنة ١١٦١ م . فهو مستطيل الشكل ويتألف من بيت صلاة ومصحن يحيط به رواق من جهات
الغربية والشمالية والشرقية وأعلى جدران المصحن شريط كروي يحيط بكوفي به ذات قرنيه واسمه مدمنه .
وقد عرف هذا المسجد عدة تحويرات وزيادات حصلت عليه في فترات مختلفة وخاصة في فترة المماليك



البحر - البحر - البحر - البحر - البحر - البحر - البحر - البحر - البحر - البحر

السور

يعد السور من أهم المعالم السياحية في مدينة جدة، وقد تم بناؤه في عهد الملك عبدالعزيز آل سعود رحمه الله في سنة 1319م. ولم يبق له شيء من أصله، حيث تم تدميره في عهد الملك فيصل بن عبدالعزيز رحمه الله في سنة 1344م. وقد تم ترميمه في عهد الملك خالد بن عبدالعزيز رحمه الله في سنة 1379م، وكان تجديد لسورها سنة سبع وأربعين ومائتين (1379م)، يمكن للزائر من رؤية منظر المدينة من فوق السور الذي يطل على البحر.



ساحة ساحة البحر

مسجد و منسوخ و هي ماري

لجنا العامة سنة
للمجاهدين لحراسة المدينة



باب القصر



الأسوار وبرج خلف

منارة خلف الفتى:

تقع في جنوب السور، أقيمت على رتبة، وهي من أعلى دوح كُنْها تحصن المدينة وحرسها، أسسها الأمير لأعني أبو عمار لأعني سنة 1144هـ، وأتم بناءه إسمه أبو عمار، وهي عبارة عن مدسة صغيرة يحيط بها سور وتكون من ثلاثة أقسام قسم خاص لإقامة السكندر أو ابائ، وقسم إداري وقسم لتدريس ولارات الأقسام فتمه بعتر عن العنصر المعمورة، وقد استغل جانب كبير منها كمتحف سفون لكلاسيكية



مسجد النبوي



سوق النجار

ARCHIVE

السفرة .

يُخرج في وسط المدينة عتمة، حذوها بهنم شبي وهي عبارة عن مدخل كسر بحسب مستوى الأرض مستطير
يسكن سفلة محمول على قوسين صخرية يستعمل حارس ماء يحضر شموعين لعمارة الدماء يصاح بشرب

قبة بين الفهوي :

الحج هذه منة في عهد الصحابي، شذبت بعمارة قبة وعادة فانفس، فأنتم شيندت من حارح بمصر
معماري يديع ينشئ في حصوص بركة ومنشعة أصنى عهدا لمعماري حركه مشارة، وينبع نص دور كسر في
بئر حسان هذه أنفة حارس جهة فهي غيبة بالعمارة المعمارية وحرارة براعة من قوسين تعلو المدخل ومحاريب
عمياء على الواجهة.

مدرسة الزقاق :

تقع هذه المدرسة قرب جامع كبر ويسمى حدكار عتمة موضة وهو ذو جعد أحمر الرق وتكون هذه



مدرسة من عهد داف لأبر، صفة عدم وعلى ست مقصود وعلى قاعدة كية، ما رة شكل مقصود شبه وهي ابخرة تسمية
 لشبه معلوم وعلى مدية مشه تحقيق، وناج قد حكي قد ترجع في غيره شبيهه ما عدية في ترجع في لعدة
 تحسبه قمر عديها عديرة عن شبه حادى عديرة
 والتسمية معلوم تاريخه حرك لا ست فانه وهي شاهد حكي على حصة، عديرة، وقد حصى في في حركته عديرة
 ما يزيد عن 80 معلما تاريخيا.

الاعلام

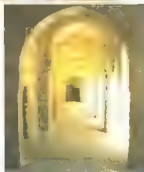
شهدت مدينة مؤسسة عديرة ثقافية وسعة نطاق لا تقل حادى عديرة كانت تمنع به عديرة معلوم لاسلامى من
 قدم و رة، وفي عديرة على نكث لها كانت عديرة ساحل والتسمية حركية مقصود، وكانت من حادى حرك
 حركه مديرة ميسور حرك بشرى وعديرة، عديرة على نكث عديرة من عديرة، وشهدا وقد تحديده بعض

سريجه "له من نصيب حور لأربعين حرة" يذكر فيه كتاب "رد الشفيعي" وكتاب "رواية" وكتاب "الوسوسة" وكتاب "الحكم لسوق" وكتاب "رد على الشكوكية" وكتاب "حمية بحضور" وفي سورة منه "أ" ه و د ن ب

ابن دزين:

هو أن عبد الله محمد بن ريس من محدثي إفريقية وكبارهم. روى يحيى بن عمر وهو من مؤيدي سورة. عنه ما يروى ومنها قصد البحر وعبد عوده ثم بقصر وأخذ عن عمه عبد الله بن سورة وصح من كبار عمه. ونسب عليه العديد من مخطوطاته ورواه عنه عبد الله بن عمر ونسب عليه سورة منه "أ" ه و د ن ب

نماذج معمارية بسوسة



القبرياني:

هو سهل بن عبد الله بن سهل من مواليد القيروان سنة 824 م تتلمذ على يدي الإمام سحنون وكان يلازمه كثيرا وخرجا معا للمرابطة في قصر الطوب إلى أن شيد من ماله الخاص قصراً اشتهر باسم «قصر سهل» ورابط به إلى أن توفي سنة 895 م.

أبو الأحوص:

هو أحمد بن عبد الله ويكنى بأبي الأحوص. وهو أصيل المغرب الأقصى. انتقل إلى سوسة وأقام بها مرابطاً، وتعلم عليه الكثير من طلاب العلم وبقي يدرس الحديث والفقه بالجامع الكبير. وكان الأمير إبراهيم الثاني يتردد عليه ويتعظ بنصائحه وكانت وفاته بسوسة سنة 897 م.

ابن بطام:

هو محمد بن بطام بن رجا الصبي من مواليد البصرة انتقل إلى مصر وتعلم على علمائها ثم تحول إلى القيروان وأحضر معه كتباً كثيرة لكبار المالكية بالمشرق ودرس بجامع القيروان ثم انتقل إلى سوسة واستقر بها وتعلم على يده العديد من الطلبة، كما ألّف العديد من الكتب، وكانت وفاته بسوسة سنة 925 م. وهكذا فإن مدينة سوسة بمعالمها التاريخية وبعلمائها البارزين تبقى دائماً راسحة وخالدة في الذاكرة الإنسانية.



ملكوت الإنسان (*)

ميخائيل نعيمة



موضوع حديثي هو : " ملكوت الإنسان "

في عمره المشكلات التي يخطط فيها عالم اليوم ، تبدو الإنسانية خسفا منهكما ، أسفا لمسئمة سمعته صرخه " آخ " حتى كأنها لم يبق فيها عضو سليم غير نساها ، فما من امه تامل ، حفيضا وينعس بملء رثيها وتنعب وفي قلبها يشد السبع الدخايق ويخفي ، وفي فيها خلاؤه الحي السهي ، بل هناك ، حق وقلق وجوف من سوء المصير ، وهالك اعداد علي وصعائن بنور وليس من تدرى متى سيعبر صواعق وبراكيب .

وان سال سائل عن ممكن الداء أنس هو سمع ما تصدق ويخفي في أن معا ، فمن قائل إن على الإنسان الرأسمالية ، ومن قائل إنها الشيوعية ، ناهيك بالذين يؤكدون كل تأكيد بأن الداء في اختلال المبررات الاجتماعية والسياسي والديني ، والذين يصرحون كل الحرص بأنه في سراب الناس إلى الدنيا ، في هذه التلله الهائلة من الإراء فلما نسمع

* محاضرة أقيمت في تونس العاصمة بتاريخ 17 جوان 1961.

ان لجناح جميعه : د وهسا قوي ددخسا بضمير ام يعقوب بن سنان ليعني اد شخص . لجنه سيدني في المهد وينتهي في اللحد .

دعا انه لعل منهي العرب في وجود علمه النباه في علم يسعني سمعها الراس فيه من ان يكون سنده
الى حد ان يفسح لها اسماءها غير فقه من لست يستحقه في ذراع ويست و'مدره

وهالذ فوق ما ذكرنا من أمثاله من فربح جناح قلب الإنسان ضد طائر ليس المجدد له ليعرفه
واثنى وجمال وأعد والسلم والطيبه وخرقه واليود فهدد كيف سبب تفرد له في مقوس ليس أكثر
أيا من تلك الحده ولله وولاً به فحقى بوحى ما سبب سماعه الله فبخدمه ففعب بهيمه بدوع اثنى
دوع من العده ، إلى فبعمه بها و عصف الفده على الوصول اسم فحوى بيده سب ، فبه بالهيمه بها بالأسار
إلى سم ، ففعب دوعب من اثنى لدى فخرها من فحوى لاسر على ، ففعب ففوفوه وعسى ما فى سبب الله وفبعب
فى ، عبال على فافه العبر كل فبعب ففون فبعب ففعبه دوعب الله و ف ففعبى دوع ففعبه معب الى العبر ار لم ففعب
له ما ففعبه وراء الفبر .

[illegible][illegible]

برحوا في عهد الطغول وفي أول الطريق والذين بلغوا منهم من الرشد وهما المطاف بخاد عددهم لا يتجاوز عدد الأصابع في اليد، أولئك المستبرون الذين يورثهم سيبر، على أنه يلبس بالناس وإن كانوا من عاونه الطغول حيث هم في يعرفوا على الأقل أن الهمة السائلة هي الهدف الهام له في حسابهم والمكسب الموعود لهم عند الزل. وأن كل هدف سواها لن يكون غير سراب في سراب، وكل مكتوب غير مكتوبها مصره للرواين وحسبهم أن يعموها هدفا لحسابهم وأن يبددوا بها خطاهم لتتسع رويدا رويدا عن أنصاتهم ويصانهم بذلك العمامة التي تبدو من خلالها حسابهم كما لو كانت سلسلة مسكيات ومغصلات وأوصاف وأوجاع لا معنى لها ولا خير فيها. قد يعمدون لغوي أن الإنسانية ما برحت من حسابها في عهد الطغول وهما من بعد عمرها على الأرض بعسرات الألاف من السنين. مثلها هالك من بعدهم مناب الملئوس، لكن ذلك قائم أمر ابدى لا شك فيه هو أن هذه الإنسانية باصبرها الساحة لإزال نخل في سبيل أمورها على عزائ الهمة فيها لا على العمل والخيال والوجدان والإرادة. وهي لغوي التي سلبها بها انحاء لبعض بواسطتها من الهمة التي الإنسان، ثم من الإنسان إلى الله. ولأن ذلك هو هدفها من وجودها فهي بالنسبة التي لا تزال في طور الطغول وصراعها في سبيل التعل على الصبره لا تزال في مراحلها الأولى وهو صراع طويل وسريع إلا أن عمل الإنسان عند وأعد من عمله إرادته، كل كل أصاف الأوجاع والمخدر ولا الموت بقادرة أن تقهر عباد عقله وإرادته.

ولذلك ما رفع الرأيه البصا بعد وبس يرتفع بر أغمره هي، يتم سرقتها في الهامة. ولأن القلب هو الحص الذي فيه ينحصر ومنه ينطلق جميع مفر من أي مستبد، إنسان فقد تبارك عنه أذا هو ساء الحرية أن عليها حريا صروا على قلبه لا على أخيه. إنسان بعد هو خليفة ومصره الآخر في مرفه. ول على أي الثابت وكلها ممددة بالعونة، وحرب الإنسان مع قلبه تبني يورثه طبع الحب في كل يوم من في كل ساعة على ضح كل سهوه من ساف أن بعدد علاقته مع نفسه وسف نجو، يتغير بعد خطه إلى عدته، ول يقول قائل إن الحب عاقبه الإبحار، فالسفوات صغرها سوب وتغيرت أذا تعرض بصارها وتغيرت بصارها إذا أعطع عنه العدا ولم يجد تربة صالحة ومنأها ملأها لنموه

لقد حاول الذين أن يصلح أمر الإنسان فحاه بالصبر من المواهب من نوع لا يعمل . لا سبر ، لا ينفذ بالور ، وغيره وعمره، وكان مرضى من وراء، هذه كلها التي المنحصر للإنسان للعلم على عزائ الهمة فيه، وذلك سربوص قلبه على العفة، والصدق والصحة والهمة والنهي عن أي أمر لا يكون له ناسر إلا إذا صدر عن عمل المهي ووجدانه وأصاح له بإرادته أصاح من عرف الذمعة لتجميعه لا أصاح الخائف من عبات أو الظامع في نواب، فالقلب تقتله الحيرة والفكر تقتله العبودية.

وعلى أفراد وجماعات أن يعمل كل على قدر طاقته لرد الإنسان ضاربه ولذكره بهدته ولصوب خطاه إليه، فهذه هو الوصول إلى المكتوب المهيئ له عند قدر الإنسان، ول يقول أحد من أنا أفعل ما عذرت عن فعله الإحمال، فمن واحدة سبه لمصاح سبر الطريق أفك أعمى، وكل واحد يصعي من إجرامه لتفعل بصفه قلوب ضمه، ودرهم من المبال الصانع لخير من قاطر الوعد الجميل، وبخ مطالبون كلما يتجفف ما حولنا من دعر ويسوس قلوب، وهذه لن يطردها من قلوب الصبر عبر القلوب المظنسة إلى هدفها والمؤمنة بغيرها على بلووع، فليطمن إلى الهدف ولؤم بغيرها على بلووع، ولكن الموت علينا بدلًا من أن يكون علم الموت، فحين من معدن لا يصدأ ومن نور لا يخبو ولنا الخفاء بها ظهر منها وما اسبر وما كان وما هو كائن وما سيكون.

حيرة نرجسية

هيام الرشيد

عقب صاحب القطيع وهو يجمع الخرفان والنعاج والماعز بعصاه الغليظة:

- «لا أحد يعرف عم عمر هذا البلهاء!».

ترامت لها تلك المجنونة في صورة فتاة ذات عينيْن في وجه شاب لم يتوان عن طرح السؤال:

- «لمن رأى عم عمر؟».

اقترب منها صاحب الفرس، رفعت ثوبها لتبتول، رفع أحد يديها الضميمة المسحاة لضربها وتلفتها أعين الشيخ بازدياد احتقن وجهه المتجمد وأسرع الخطى لأعنا التيوس والماعز والمجانين!..

عقب الشاب صاحب الفرس:

- «كم هي كريهة هذه البلهاء!..»

اشمأزت هدى من نظراتها الباردة وبصافها المتطاير وهي تتوعد العاملين والشاب بضربهم بهراوة عم عمر! يتوجه الشاب بالخطاب إليها:

- «عم عمر في القناة إته يناديك!»،

تنهض وتسوي ثوبها الممفرّ بالتراب ثم تنفج أسارير وجهها، وترتب شعرها الأشعث بأصابعها الغليظة، وتهول الخطى نحو قناة النهر.. تنظر إلى وجهها طويلا في المرأة، كأنها تكتشف للوهلة الأولى.. وهي ترتب شعرها كانت متخذعة

غرفتها في التزل تطلّ على أراض شاسعة تغطيها غابات الزياتين.

شرعت مصراعي نافذة الغرفة كما لو كانت تكتشف حلما، الأراضي الممتدة عن بعد تبدو متروكة لونها يميل إلى الصفرة ويوحى بأنها أراض رملية، لكن خطأ كان يقسم هذه الأراضي المتباينة التركيبية كما يفصل الماء العذب عن الماء المالح..

شيخ يسوق القطيع وقد ارتدى «قشابية» صوفية بنية داكنة ويديه عصا غليظة، اتفلمت عذرة/ على القطيع تركض نحو شجرة أوراقها خضراء، لم تسلط الوصول إلى الأغصان فانتصبت على قائمتيها الخلفيتين، يتبعها القطيع.

يظهر رجلان يبدو أنهما في أوج الغضب فينهران صاحب القطيع ناعنين إياه بالكيش الأججم.. في خضم السباب يعلو صوت أبيح باهت:

- «من منكم رأى عم عمر؟».

استغرقت «هدى» لترصد رجلي صاحبة الصوت الحافيتين المنغمستين في الروث والطين... يتسمر الجميع، يكفون عن العراك، حتى الشاب الذي كان راكبا فرسه فقد نزل وترك سرجها ولجامها فشرعت تنمرغ في التراب...

ترددت الأصوات الهامسة: «المجنونة.. المجنونة!».

بجاذبيتها.. التقت صورتها هناك، فحاولت مساكها، ولكنها سقطت في الماء. وتلت ذلك صرخة...

انطلقت الصرخة من حنجرة «نور الهدى»، وحده الكابوس حول صدمة السقوط إلى صرخة الروح الحبيسة. لم تكن تلك المجنونة مجرد طيف راودها، بل صور تتحرك: فهي تضرب الأرض بقدميها، تدبر رأسها في جميع الاتجاهات، وتطلق صيحات السؤال تسأل عن عم عمر وهو لا يجيب، حسبت أنه في القناة، فدخلت إلى عالمه ولكنه واجهها بصرخة داوية...

انحلت صورتها، ثم تحولت إلى وهم، ولكن في عيني «هدى» المغمضتين تحت تأثير الفاجعة تستيقظ صورتها من جديد...

حين فتحت عينها وجدت أمامها عاملة النزول باتسامتها التي سرعان ما تحولت إلى قناع مصطنع تقتضيه شروط التعامل مع الحرفاء:

«هل أنت بخير الآن؟ يبدو أنك شاهدت حادث سقوط سلوى المجنونة في القناة فأغضبني عليك». لفتني أخبرت إين صاحب الضيعة بذلك.

.. سلوى.. ماتت..

بدأت الغرفة خائفة كزنازة في سرداب بهذا الأثاث الخشبي المتين والستائر السمكة الداكنة واللوحة الكبيرة المنتصبة على الحائط كجدارية رسمت عليها الطيور، كل هذه الأشياء تبعث على الضيق!

تسألت: أي مصير ينتظرني؟ الانهيار في قاع القناة أم الصعود إلى بيت تلحم الأرض بالسما؟ أي عالم ستلج؟ لا وجود في ذهنها لأي صورة.. العالم من حولها كبقعة نائية لم تعرفها، لم تقرأ عنها ولم تتصفح ملامحها.. ولم يحدث أن شاهدت برنامجا عنها، لا يمكن أن تخمد ما يضطرم في نفسها من هواجس. أخرجها صوت العاملة من حالة التيه:

«أعذرني آتسة! لقد طغى عليك الشرود التام!

.. أشكر اهتمامك!

نبرات هدى.. وضغطها على الحروف كل ذلك أشعر العاملة أنها تجاوزت حدًا في الحديث. فلبست ابتسامتها المصطنعة للاعتذار:

«.. صاحب الضيعة ينتظرك في المطعم.. لقد طلب من إدارة النزول الاعتناء بك.. كلفت أن أبقي إلى جانبك إلى أن تفيقي.. أنت الآن أفضل!».

انصرفت العاملة ولكن جثة سلوى الطافحة على صفحة ماء القناة سيطرت على خيال هدى «جسدها سيلف بالبياض، وسيغيبه القبر في جوف التراب الآسن. تنهشه الذيدان ثم يصير هيكلًا متناثر العظام...».

لمحت في أحد أركان المطعم الشاب يتشم وغير مبال بما حصل منذ ساعات وكأنه يسخر من سلوى التي حشا ذهنها بوهم قادها إلى الموت، فكان أشد فتكا من جنونها.. وتمثلت كلماته وهي تتخلل ذهن سلوى الباحثة عن عم عمر...

غريب أمر هذا الشاب وغريبة تلك الانتماسة المخادعة؛ شيء في ملامحه يفري بالسؤال، بإشارة من يده فهمت أنه يدعوه، اقتربت منه، تأملت ملامح وجهه القوضوية، تراءى لها في شخصية «هيلس ميلر» ليعلق صوت.. فنست ليتش.. يصوره كشيطان يرقص فوق أشلاء ضحاياها.. سألته محاولة المحافظة على هدوئها: «لم أغويت سلوى بالموت؟».

ابتسم ببلاهة ورد بيرود:

«لقد اندرجت رجلها فسقطت في القناة! سقوط فتاة بائسة مثلها خير لها من البحث المتواصل عن عم عمر هذا!

.. لكنك دفعتها إلى السقوط!

.. لا أحد دفعها! ليس هناك من حرصها.. لقد انزلت رجلها! اختلطت الأمور على «هدى».. لم تدرك إن كانت تهذي أم تتحاور بخيالات. بدأ صوته متهدجا بنبرات متخافتة: «سلوى لم تكن مجنونة قبل

أردفت: - إن ما فعلته يبعث على الدعاية الساخرة
ويفضح قناع وداعتك!!

تبدلت ملامحه وهو يطلب من النادل بصوت عال
إحضار قارورة.. الويسكي.. صدرت عنه حركات
متشنجة وهو يصرخ بانفعال تجاه «عازف البيانو».

- ألن يطلق عازف البيانو عنان الموسيقى للرقص
على إيقاع الفوضى؟

أحضر النادل قارورة الويسكي، طفقت تأمل عينيه
الناضجتين بريق الاندهال أشبه بالاستجابة للتنويم
المغنطيسي، امتشعرت فوضى المكان، أضحي أمام
نظراتها النათية رجلا مغبولا لا يختلف كثيرا عن
سلوى. لقد خلق جوًا ثائرا يشوبه التحدي.. في
حضوره ينتهي النظام، تتكثف الطلبات، يفسح الجميع
حذًا الموت!.. كان يشرب بلا مبالاة، سألته:

هل عثرت سلوى على شيء ما في قاع القناة؟
...! ماذا!...

لم يجعلها تنزل إلى عالم لا يمكن الرجوع منه؟
لم يجعلها بل كان هائما في أبخرة الدخان
والشراب.

أن يتلبسها خيال عم «عمر» كانت فتاة ساذجة تعمل
في الضيعة وتقوم بجميع أعباء المنزل: تعجن الدقيق،
وتعد الخبز، وتحلب البقرات وتقدم لها العلف. هي
لم تتعلم من الدواب إلا المداومة على نفس
الحركات!.

نفضت «هدى» من عينها حاجتها إلى النوم وهي
تستمع إليه يواصل حديثه: «عندما ارتمت في القناة
ابتسمت ابتسامة من يختار الموت. بدت كمن يبحث
عن وجود آخر هناك.. كما لو كانت تقتل من
البؤس!.

اتبرت ابتسامة الشاب المراوغة تبدد برود اللحظة
وهو يستعجل النادل العشاء: أرز متبل بالكسيرة
والكروية وسمك ببهارات حارة. وسط حركاته
الصاخبة ونظراته الراشحة بالتطلع والفضول، لم
تستغ طعم الأرز واكتفت بتناول السمك الأحمر
واحتساء كأس الشاي..

كانت ترصد حركات المطعم «كلها» لتبتلع
تتراكم... من ذا الذي سيصدقها حين تحدث على
بلهاء تداري كل الوضعيات بالابتسامة.

حكاية راقصة

عباس سنيان

الحانة. جاء إلى الحانة طوعا. جامعا رغم كرهه المعلن لها ولأصحابها ولروادها ورغم أنه أقسم مرارا أنه لن يدخلها ولن يمر أمام ساحتها حتى ولو أقطعوه شطرها مجانا بلا مقابل. دخل أصحاب المحل وذهل عدد كبير من رواده لمرآه يقف على عتبة السطح الكبير ويحيل عينيه في المكان ثم يختار طاولة، يتقاسمها مع أصدقائه ويصفق للمائدة تصفيقا لاهتا متواصلا

منذ حين وهم يسمع في المقهى وفي العمل وفي الشارع وفي أماكن أخرى عن الكارثة الجديدة التي حلت بالمدينة. منذ شهر وهو يسمع ويسمع ولا يتكلم ولا يبدو عليه أن ما ينتهي إلى سمعه يعنيه أو يؤثر فيه أو يجد له اهتماما لديه.

قالوا إنها حولت الليل نهارا.

وقالوا إنها ساوت بين عنفوان الصبا ووقار الشيخ.

وقالوا إنها هتكت أقدعة الرجال وأحرجتهم لبعضهم بعضا على حفاقتهم.

وقالوا إنها أفرغت الجيوب وأثارت غضب النسوة وأقامت القيامة في غرف النوم.

وقال التجار إنهم سيغلقون دكاكينهم إن استمر الحال على هذا النسق.

وقالت فروع التوك إن مطالب القروض والسلفة

لم تكن له معها علاقة تستحق الذكر، لم يكن يفكر فيها ولم يكن يهتم بها ولم تكن في الأماكن القليلة التي اعتاد أن يرتادها نتاج له. وحتى في الجلسات المتباعدة التي يلح عليه أصدقاؤه ليؤاتسهم فيها، لم يكن يشرب منها كثيرا. قواريير معدودات يتجرعها أخذًا بخاطرهم مرأت قليلة في العام يفصل بينها صوم يمتد إلى ثلاثة أشهر أحيانا، ولم يكن يخجل كلما دار حولها حديث أن يعارض كل المتحذرين بقوله إنها لا تعدو أن تكون شرابا مرأ قليلا لا تكلف فيها ولا فائدة منه... وإنه حتى وهو يتاوله لا يجد لتناوله ميوزا ولا سببا واحدا للإقبال عليه، وإنه لولا أن أصحابه يتخذون من الغابات والمغاور الجبلية أمكنة لجلساتهم مستعضين بها عن صخب الحانات ومرجها لما شاركهم فيها.

ليلتها، شرب حتى سكر وحتى أصبح يمشي مترنحا وقاء كل ما أكل مع الشراب وقبله وأصبح يهذي. كان مع أصحابه الذين اعتادوا دعوته ليؤاتسهم وليتمتعوا بنكتة التي لا تنتهي.

لم يكونوا في الغابة.

ولم يكونوا في مغارة جبلية.

كانوا في حانة المدينة.

هذه هي المرة الأولى التي تحمله فيها قدماء إلى

قالوا له :

- إما أن نذهب معنا إليها ولو ليلة واحدة وإما فهذا فراق بيتنا وبينك.

- إما أن تكمل فرحتنا بانضمامك إلينا ولو ليلة أو بعض ليلة وإما فلن نشاركك فرحا ولا ترحا.

ثم طفقوا يحدّثونه عنها. عن طولها وعرضها وامتلأها وخفتها ورقصها وجمالها.

تظاهر بأنه لا يستطيع أن يرفض لهم طلبا وأنفس بينهم ومضى إليها... يسبقه عطره وخوفه وما يشتعل فيه من أسئلة ومن جوع ومن نهم.

أحسن أصحابه والتقارير تهمي على الطاولة أنهم أحسنوا صنعا بجرة إلى السهرة... وأحسن هو منذ الوهلة الأولى التي أطلقت فيها الرأفة أنه لم يكن أبدا غيبا كما كان طيلة رفضه السهر في مرقص الحانة.

أطلقت الأضواء واشتعلت ووشوش الناس ووجعوا... ثم أطلت... خفت أصوات الموسيقى وانتهت لنوار... ذبلت أخرى وملأت فضاء السطح العالي نهيجة جماعية تلاها زفير ونهيق وشهيق.

فأرعة الطول وممتلئة. مستدير وجهها، مستديرتان عيناها، مستديران نهذاها... كان يحدق فيها بعينه ويشرب، وكان يشرب ويزحف بكرسيه في اتجاهها. كانت عيناها تحاولان أن تلتقيا كل شيء فيها دفعة واحدة. عيناها وابسامتها ولحمها المختلج وفتنتها... كانت ترقص ضاحكة... تضحك راقصة... تضحك وترقص وهي تحني صدرها على الطاولات تلتقط بنهديها عرابين الجنون... دخلت يده اليمنى جيبيه... قبضت على ما فيه من أوراق نقدية... وضعت يده اليسرى القارورة فوق الطاولة... أرفعت إلى أعلى في اتجاه صدر الراقصة تلح عليه ليقترب... نظرت إليه... إلى سكره الواضح في عينيه... إلى يده اليمنى القابضة على كمشة الأوراق النقدية... ثم بدأت تقترب منه

المسبقة على الأجر بلغت ارتفاعا لم تبلغه في كل الأعوام الأخرى. وقالت النساء إنهن انتبهن إلى تناقص ثم اختفاء لقطع مصوغهن وحتى مدخراتهن الصئيرة.

وقال أرباب العمل إن الابتاح تضائل وإنه لا أحد من مروضيهم أصبح يكثر بتوقيت العمل في الغدو وفي الرواح.

وقالوا وقالوا وقالوا... وقالوا إنه ليس كمثل هذه الكارثة كارثة... ولكن دعوات عديدة كانت تسلك إلى الله في كل ليلة ترجوه أن يقي للعشاق كارثتهم سليمة معافاة تقصر لهم ليلهم ويدسون أو يدكون فيها قلقهم وكآبتهم ورتابة أعمارهم.

ذهب إليها كل زملاء العمل، ولم يذهب.

وذهب إليها كل أصدقاء المقهى، ولم يذهب. وتحول إليها جيرانه: الذين من فوقه والذين من تحته والمحيطون به، ولم يذهب.

بينه وبين نفسه، تمنى لو أن هذه الكارثة حلت في غير هذه الحانة التي سمع الناس مرارا بينهم أنه لم يمر أمامها ولن يدخل إليها.

بينه وبين نفسه تمنى لو تلتقط التلفزة لهذه الأنس صورا تبثها ولو مرة وحيدة ليراها ويخدم برويتها اللهب الذي أحجته فيه أفواه المدينة.

وبينه وبين نفسه تمنى على الناس أن لا يتحدثوا عنها في حضوره حتى لا يفعل فيه حديثهم شيئا...

ولكن الناس ظلوا يتحدثون وظل مرقص الحانة يستقبل كل ليلة عيوناً جديدة وظلت الكارثة محل اهتمام المدينة.

عندما يش منه أصحابه، تركوه، اقتنعوا أنه لن يتزحزح عن قسمه وتصميمه وخشيته وحيائه من أن يراه الناس يشرب الجعة علنا في مرقص ليلي فتركوه. تركوه إلى أن يش من عودتهم إلى الإلحاح عليه... ثم عادوا إليه.

رقصا... ألحّت عليه عيناه في أن تتركها للحظة
تخطف فيها سريعا كلّ الحسد المحيط به... كلّ
العيون التي أخذت ترمقه شررا... كلّ الأفواه التي
فغرت... ثمّ سرعان ما عادتا لتمليان التفاصيل
الدقيقة للراقصة القادمة إليهما على مهل.

اقتريت الكارثة... ثلاث طاولات...
طاولتان... طاولة واحدة... وأصبح كلّ شيء بين
يديه: الوجه الساحر القمري، والشعر المهياف الفضّي
والشفّتان المكتزتان... والعطر الممزوج بالعرق
وبالشهوة، واللحم الأبيض المختلج...

وقف قبالتها... وبدأت يده تغرس الأوراق بين
نهديه... أعلاهما... تحتها... فوق سرّتها...
ورقة... ورقتان... ثلاث أوراق... ست
ورقات... سبع ورقات... كلّ الورقات
المثيئة... قبلة على الملا يصنّف بها لجمهور
الرقص كلّ الرقص له وحده... ثمّ تنسحب من بين
يديه الراقصة ويهوى إلى القوارير مرعّب في عطنه
الملاّنة المنديّة..

تهمي القوارير فوق الطاولة وتكتب في الأجواء
فتتسع العيون وتحمّر وترتعش الأظراف وتدور
الرؤوس وتدور الراقصة وتمتلئ ساحة نهديه بالأوراق
المالية وتدور عقارب الليل... وتبدأ ساعات اليوم
الجديد تلوح.

لم يحبّ الليل كما أحبه تلك الأيام.

دنيا حبّبت إليه الليل وجعلته ينظر مقدمه على
عجل وحبّبت إليه حانة وسط المدينة فأصبح يعتمد أن
يمرّ أمامها حتى في أوقات ذهابه إلى العمل ورجوعه
منه. ولم يعد يهيم أن يكون مرفوقا بأصدقائه أو وحيدا
ليس معه غير لهفه ولهائه وأوراقه النقدية وشفّته
المتحفرتين للقوارير وللليل.

لم يعد يهيم أن تقول المدينة كلّها إن السيد الفاهم
تخلّى عن وقاره وأصبح يسهر كلّ ليلة بين السكاري

بغرس الأوراق النقدية بين نهدي راقصة لعوب ويظلّ
ينتظر ساعات الصباح الأولى ليفوز منها وهي تلملم
أثوابها ونهمّ بالانسحاب بقبلة متعبة ونظرة زائغة وكلام
مجاملة لا طعم له.

لم يعد شيء يهيم.

ما يهيم حقّا أنّه أصبح مدمنا على دنيا. لا يبرح
مرقصها ليلا ولا يغيب عنه طيفها نهارا.

كلّمته زوجته. لوما وتوييخا وسخرية ثمّ رجاء
وأملًا وتوسلا.

وكلّمه جيران له وأصدقاء وزملاء. كلّموه سرّا
وجهرًا. كلّموه تهنيذا وتأنيبا ثمّ لطفًا ولينا. لم يراوغ
أحدًا. قال إنّّه يحبّ دنيا وإنّه لا يشك في أن دنيا
ستحبه يوما... وقال إنّّه يحسّها قدره الذي كان مخبئًا
ثمّ فجأة ظهر له. عندما سمحت له ذات ليلة أن
يتجنّب إليها بمقابل على انفراد، طلب شيئا واحدا.
طلب صورته. وقال إنّ لديه طلبات أخرى ولكنه لا
يود أن يتدنّس بها دفعة واحدة.

لما سألته عن طلبك أحد على طلب صورتي. وما
كنت لأعطيهما لطلبها غيرك.

قالت ذلك ومدّتها إليه وتركته يقبل الصورة ويقبلها
ويدسّ بين نهديه ما بقي في جيبه من أوراق نقدية.
ثمّ مضت... ومضى. أصبحت دنيا له. ترقص له
ليلا وتترنّع في حجره نهارا. يكلمها وتكلمه. يقبلها
وتقبّله. يداعبها وينظر في عينيها وتقاسمه القرائش.

قالت زوجته عندما اكتشفت صورة الراقصة مكبرة
إنّ زوجها جنّ... وقال الذين اشتكته إليهم إن مرض
دنيا الذي أصاب زوجها الفاهم مرض لا خطورة فيه
وإنّ كثيرين أصيبوا به ثمّ شفا منه... وقال الفاهم إنّ
ليس مريضا وإنّه لم يجنّ وإنّه لا يريد أن يتدخل في
أمره أحد.

بينه وبين نفسه، كان يدرك أنّ وقاره وهذوه
سيعودان إليه بمجرد أن تناح له فرصة امتلاك دنيا بين

ويأتي يوم الجمعة... ويأتيها بسيارته قبل الوقت
بساعتين فلا يجد لها أثرا. مخلقة غرفتها. مغلق
جوالها. مغلقة كل الدنيا في عينيه.

قال له أصحابه:

- عدك منها. أهرب منها بجلدك.

فرد عليهم:

- سأقتلها. لن يعوّضني عن وقاري الذي أضاعته
ولا حسابي الذي أفرغته ولا مواعيدها الكاذبة التي
ذهبتي بها، غير قتلها

عندما هيا نفسه للمرة العاشرة وذهب إليها ورآها
تركب سيارة أخرى، قرر أن يقتلها.

رجع إلى البيت. أخرج الصورة المكبرة وأخذ
مندقة الصيد... وضع الغاية نصب قدميه وأخذ يسرع
في اتحائها... عندما وصل، علق دنيا على جذع
شجرة صنوبر وأطلق عليها النار.

قال إذا ترددت لن أقتلها... يجب أن أقتلها حالما
أصلحها وقتلها.

استقرت الحواشي بين نهديها، وفار الدم... وبدأ
يجري... يجري من نهديها إلى قدميها إلى قدميه وبدأ
يكون جداول وبركا صغيرة سوداء في لون القطران...
مسح الفاهم عرقه وغطى الجداول السوداء والبرك
بأغصان الكالبييتوس وحفر لدنيا الفارقة في دمها
قبرا... وانطلق عائدا إلى المدينة.

في الليل، لم يستطع أن يقاوم رغبته في أن يرى
حال الحانة ومرفقها من دونها... تألق وتمطر واتجه
إليها. كان الحزن يلفّ النزول والمرفق والحانة
وأصحابها وروادها وكانت الفرقة الموسيقية تعزف
لحنًا جنازياً خافتا ومخيفا. كان الحزن في قواري
اليرة وفي لفائف التبغ وفي أعين الحرفاء وفي
أصحاب المحل... ولم يكن أحد يتكلم. كل كان
يمسك قاروره ويشرب في صمت. جذب كرسيًا
وجلس وسط أصحابه وبدأ يشرب ساكتا.

يديه. صحيح أنه قبلها وأنها رقصت له وأنه انفرد بها
وأنها تركته يأكل لحمها بعينه... ولكن ذلك كله لم
يظنّ الهيب المتأجج فيه

قال لها:

- يا دنيا، لم يعد في صبر.

فردت عليه:

- ألم أعطك صورتني؟ صورتني التي لم أعطها أحدا
غيرك؟

- أعطيتني صورتك ولكنّي أريدك أنت.

ووعده خيرا... وأصبح يعيش في انتظار
الموعد.

- يا دنيا متى موعدنا؟

- الجمعة القادم موعدنا. سنسافر سوياً إلى
العاصمة. أزور والدي. ندفع لهما معاليم ومصاريف
حجتهما... ونعود...

قبل ذلك اليوم، لم يمر الفاهم الموت اهتماما ولم
يخفه. لم يخفه عندما مرض وأخذت ولم يخفه عندما
ركب الطائرة لأول مرة ولم يخفه عندما حصلته سيارة
سيارته وكادت تصطدمان. اليوم فقط، خلف أن يموت.
خاف أن تقتله الفرقة.

سحب آخر ما لديه من أموال مدخرة... اشترى
بنلة جديدة أخرى وملاس داخلية جديدة...
وأصلح من شأن السيارة. وظلّ ينتظر.

- يا دنيا، متى موعدنا؟

- الجمعة القادم موعدنا.

وجاء الجمعة... انطلق بسيارته قبل الوقت
ساعة.

عندما اقترب من النزول، رأى دنيا. رآها تركب
سيارة أخرى وتغلق وراءها الباب بعنف.

- يا دنيا، متى موعدنا؟

- الجمعة القادم موعدنا.

همسوا له:

- ماتت دنيا.

سأل كأنه لا يعرف:

- كيف ماتت؟ من قتلها؟

- لم يقتلها أحد. حريقها الكبير الذي أخذها هذا

الصباح كان يسوق وهو يداعبها... انتقلت بهما

السيارة وماتا معا.

لم يقل الفاهم شيئا ولم يفهم أصحابه سرّ بروده.

ولكنّه نهض... أسكت موسيقى الحزن... أمر

رئيس الفرقة أن يعزف ألحان الليالي العاصية... وبدأ

يرقص... التفتّ حوله أصحابه ويدؤوا يرقصون

والتفتّ حول أصحابه كل الذين غي

الحنانة... وتواصلت الموسيقى... وتواصل

الرقص.



حوار في المقهى

أحمد الحباشة

ويُنْفِى الذي غاب في اللامكان
فهل للفراغ كيان
هنا يلتقي المبدعون
رياح التصافي
وشجر الزمان

قال لي صاحبي
وهو يغري الحياة
اسئلة تاه فيها اللسان
لماذا نفر من الامتحان؟
لماذا نضاح صمتا بصمت
وخوفا يخوف...
ولا شيء كان

قال لي صاحبي
وهو يرمي الشحون
بكل مكان؟

رجل في شتات الكيان
يرش وجوه النوايا
بصت الكلام
وبخض امته
يستظل الدخان
ويلعب هموم النهار
على طاولات شتاتك
في الهديار

فهذا يلوك حضرة الحكا
وذاك يشاح الهواء
ووجه هناك استغل الرويا
بقهوته الصمت يرعى الدحار
وصافحه الوقت فارناح
بين يديه المكان
هنا يحضر الثائغون
على حرحهم
يمتطي الحالسور
صباح المومر
ويلعب الزمان
بمنه نوح الرياح
ويرقى اختلاف الروض

ألسنت تقود الجمال
وتَهْدِي الورود
وتعجبني اشتياقا لكل كيان؟
قال لي صاحبي
وهو يشعل في لهيب الدخان
ويلقي عليّ شتات الكلام
بصوت الرماد على الكون
بصرخ مزدحما بالرهان
أليست الذي يستظل خطاه الزمان؟
ألسنت الوصي على الواقفين
تعدّ الخطايا وتتسى خطاك
ألسنت الذي تشتته العيون
وتسكن فيه وجوه الرياح

وتحنو عليه ؟
قلت يا صاحبي
أنت لي أمر معك؟
هل ترى وجهي
أمر أنا لست لك؟
كلما قلت، أوه..
قلت لي، من هلك؟
ها هو اللرب تاه
غاب عني الفلك
ووجدت يدي
حرجها منك لك
أحمد الحباشة



فصل الخطاب

فتح شبل

تصدير

- 1 -

كأن يأتيك بالقول من نصيه وبالامر من
قصه

- 2 -

وانبأ الحكمة وقص الخطاب

المتن

يكفي من كل ما صنع

ما رفته

من عقيق معنود الطير له يعو ويرو

ساطع حكمه

أن يقبل الله مني كلمتين

يكفي من كل ما أقم

من صلاة تسخر العير فيها

سبلاً متحيراً يعلو ويرو

وتحري رهقه

أن يقبل الله مني ركعتين

يكفي من كل ما قلت

من دعاء صادق معشب

يرقرق بين الصلوع

يمتطي فرس العمامة

يعلو ويرو

دامي المؤاد مجتمع

أن يقبل الله مني دعوتين

بعف النهر لهذه النفس صرادها

وما كانت تحترمه

ويحفل من

حات عدن موطناً رحيماً للوالدين

مكتبة الحياة الثقافية

تقديم عبد الرحمان محيد الربيعي

الخالق في مخلوقاته، مما فيه عباده). والشاعر يتحدث عن التولدات والانقراضات لحيوانات المكان وكنائنه الأخرى وكلها ما طرأ عليه من متغيرات جغرافية ومناخية مثل جفاف البحر) تتغير تضاريس الأرض، تتغير كائناتها من نباتات وحيوانات) يخفي بعضها تاركا المكان لغيره الأكثر قدرة على الاستمرار والمقاومة. وتناقل بعض الكائنات وسبأ أخرى وفقا لسنن الطبيعة ونوايسها ومنذ استقر لايتها الهجرة كانت هذه الأرض خلأه لا يرتاده أحد إلى زمن بقي في هذا الخلأ قبل ألف عام بفلول من بني سليم، الحقوا بأبناء عمومهم من الهلاليين فقطعوا صحاري مصر ثم صحاري ليبيا إلى أن استقر بهم المقام في هذه الأصقاع. فكان عليهم أن يدخلوا في حروب ضارية مع القبائل المجاورة ليفرضوا سيطرتهم فتم لهم ذلك). ثم يذكر مجموعة من الأساطير التي بدأت تتشكل مثل "غار الجنية" و"السدرة المسكونة" و"الثعابين العملاقة".

وأحدث الذاكرة هذه التي يقبّ عنها المبدعون يسجلوها في أعمالهم وسيرهم هي إعادة صياغة أو بناء لها من جديد وبهذا يكتب لها الاستقرار حتى لا تنقرض في قادم الأيام. بهذا الكتاب يقدم محمد الخالدي لقارته ما لم يقدمه في قصائده إلا متفرقا كالمهل الصوفي مثلا الذي له حضوره في بيته الأولى تلك. كما أنه يقدم

"ما تجلوه الذاكرة ما يمحوه النسيان" لمحمد الخالدي (توتس)

جديد الشاعر التونسي محمد الخالدي كتاب بعنوان "ما لا تجلوه الذاكرة ما لا يمحوه النسيان" وقد جسّمه الشاعر بأنه (أشتات من سيرة المكان وشرايم) وقد كتب المؤلف كتابه هذا إلى مجموعة أعمار تدور واحد منها خبر عن حيوان معين مثل: خبر الذئب/خبر الثعلب/خبر القنفذ/خبر الورل/خبر البلبل/خبر الدجاجة/وعدد هذه الأخبار ستة عشر خيرا، لكن الكلمات يتضمن ثلاثة مداخل هي: المعالم/مدونة الحجارة/أخبار ليست من التاريخ في شيء. والخالدي لا يغادره الشاعر حتى في نثره الذي قارب الشعر وهو ما نقله على كل نثر يصل مرتبة عالية من الأناقة اللغوية. ولما كان الشاعر ابن الجيوب العربي التونسي فإنه حمل معه جغرافية المكان وتاريخه أينما ذهب وفي أي مكان أقام (تتذكر إقامته الطويلة في العراق ومساهمته في حركة الشعر العربي في هذا البلد قارنا "وقاعلا" في مجالات النشر وملتقيات الشعر. في معالم) يستدج ذاكرة المكان سيحدث لنا عن ذاكرته هو. وهو استدراج عذب وحميم (في زمن لا تمحى الذاكرة كانت منطقة الجنوب الغربي من البلاد التونسية بحرا مسحورا يجمع بالكائنات الحية. تتراوج وتوالد ويفترس بعضها بعضا من أجل البقاء وهي سنة

“الحنوب الغربي” كما تقدمه ذاكرة المبدعين لا كتب التاريخ والجغرافيا رغم أنهما قد يلتقيان أحيانا أو يتألمان عن بعضهما أحيانا أخرى.

قصائد مختارة لخايمي سابينس ترجمة د.قيصر عفيف (لبنان)

ارتأى الشاعر اللبناني قيصر عفيف المقيم في المكسيك منذ سنوات طويلة أن يقدم لقراء العربية نماذج من قصائد الشاعر المكسيكي خايمي سابينس وهو لبناني الأصل ومن سلالة المهاجرين الأوائل إلى هناك. ارتأى المترجم قيصر عفيف أن تسيق القصائد مقدمة عن هذا الشاعر وأسرته ومكانته في الشعر الأمريكي اللاتيني، ومما قاله فيها: (أن تاريخ الهجرة اللبنانية الذي بدأ منتصف القرن الثامن عشر لم يكتب ولم يوثق بعد. منذ البداية كانت الأضواء تسلط على المهاجرين الذين أصابوا نجاحا في أعمالهم. وكان النجاح دائما يعني الثروة الطائلة، لكن أحدا سلط الأضواء على المعاناة الإنسانية (والكثيرة) للمهاجرين على النقص الذي قض مضاجعهم، لم يلق الشكر الذي نال منهم. وعلى الأسى الذي أنهكهم).

أما حكاية كل مهاجر فهي طويلة وثيرة وفيها المعمرة الكبيرة. والشاعر خايمي من عائلة (صغيري) من البقاع اللبناني، وتضم ثلاثة إخوة، اثنان منهم استقروا في كوبا والثالث في المكسيك والتحق بالجيش الجمهوري ووصل إلى رتبة رائد، وتزوج من ابنة حاكم ولاية تشياباس الجنوبية وأنجب منها ثلاثة أبناء أحدهم وأصغرهم الشاعر خايمي الذي ولد عام 1926 ليصبح (أكثر شعراء المكسيك شهرة وشعبية في القرن العشرين).

التحق بكلية الطب في العاصمة “مكسيكو” ولكنه تركها بعد ثلاث سنوات ويقول عن تلك الفترة: (أظن أن سنوات الوحدة والألم هي التي صنعت الشاعر في).

تعلمت الوحدة والقلق والاضطراب في الحياة البشرية. قرأت يجنون خصوصا الكتاب المقدس، وكان هذا الكتاب عزائي لا بالمعنى الدنيوي ولكن لأنني رأيت فيه أناسا آخرين يتألمون، يعانون الوحدة والحب وتحطمهم الحياة كل يوم.) أغوته السياسة فانتخب نائبا عن ولاية تشيابا بس ثم عضوا في الكونغرس عن العاصمة مكسيكو. ونال عددا من الجوائز الأدبية.

يصف قيصر عفيف شعره بأن بساطته تخذلك (تعبير واضح بسيط يعتمد صورة من الحياة الريفية في المكسيك لكنه يحمل المعاني الوجودية العميقة للمعاناة البشرية). وكما يقول قيصر عن خايمي أنه مثل مرة عن النصائح التي يعطيها للشعراء أو الشباب فقال: (عليهم أن يعيشوا صخب الحياة أولا ثم يكتبوا عنها، وتساءل: إذا لم تكتب عن الحياة فعن أي شيء آخر نكتب؟ والحياة هي كل الأشياء التي تحيط بنا لهذا أنا أكتب عن غريبي عن سريري عن حلالي وسبجاري). وسجل المترجم حيرته بقوله: (لم يكن سهلا اختيار قصائد لترجمتها لشاعر قال عنه مرة أكتافيوث: أفضل شعراء الأسبانية المعاصرين). ويشير قيصر عفيف في خاتمة هذا التقديم إلى مراجعة د. منصور عجمي الأستاذ في جامعة برنستون للترجمة.

يورد المترجم أسماء ثمانية دواوين للشاعر ولكن باللغة الأسبانية وتمنيّا لو أنه قام بترجمتها إلى العربية لتكتمل الفائدة. وهذا مثال من القصائد التي ضمتها الترجمة وعنوان القصيدة (تماما كالسراطين):

(تماما كما تترك السراطين الجرحى

مخالها على الرمل هكذا أبحر رغباتي

أعص ذراعي وأطعمها

أشذب أيامي

وأحطم نفسي

أكاد أبكي

أين ضعت

مدونات هابيل بن هابيل "سامي مهدي (العراق)

جديد الشاعر العراقي سامي مهدي ديوان بعنوان "مدونات هابيل بن هابيل" والشاعر أحد أبرز شعراء الستينيات في العراق إضافة لهذا فهو ناقد دقيق وله كتاب يعد المرجع الأبرز في قراءة شعر الستينيات في العراق وعنوانه "الموجة الصامتة" وله كتاب آخر وثق فيه للمجلات والجرائد الأدبية الصادرة في العراق منذ الاستقلال عام 1921. كما أن سامي مهدي ترجم شعراء من العالم عن اللغتين الفرنسية والإنكليزية. أما في الشعر فقد قدم سامي مهدي للمكتبة العربية مجموعة دواوين مثلت النموذج الأنضج لشعر ما بعد الرواد وديوانه "رماد الفجعة" هو أول ديوان مطبوع صدر لشاعر من جيل الستينيات وتعزّز هذا الشعر بأعمال شعراء آخرين أمثال فاضل العزاوي (الروائي والمترجم أيضا) وحמיד سعيد وحسب الشيخ جعفر وغيرهم.

وقد عاد سامي مهدي في الفترة الأخيرة التي أعقبت احتلال العراق للسطر في المجلات والجرائد العربية ونشر مقالات وقصائد في "نزوى" و"أخبار الأدب" و"القدس العربي" ويوجد متابعو تجربة هذا الشاعر تطورا كبيرا في قصائده النابعة من قلب محنة وطنية.

يقع ديوان "مدونات هابيل بن هابيل" في خمسة أقسام ضم كل قسم مجموعة من القصائد، ويأتي القسم الأول تحت عنوان "طيور المعنى وأشجار الكلمات" ومن قصائده: وجود ناقص، النقص، أصوات، لعبة الكلمات، صمت الكلمات، عشق الكلمات، ضياع الكلمات وفي القسم نفسه قصائد مثاقفة إن جاز لي التعبير - حيث يحيل على كتاب وشعراء من العالم مثل: كلمات غاستون باشلار، كلمات شكسبير، كلمات بول إيلوار، كلمات جاك دريدا، فاحشة فوكو، ثقة بيدروساليناس، كثر الكيمائي بولوكويولو، وخرائب يورخس.

ومنى جئت لأسكن بني
أشبه نفسي كثيرا
حتى أولادي يظنون أنني والدهم
وزوجتي تردد الكلمات المألوفة
أنروي ململما أشيائي
ممزقا في مزيله الذاكرة
أحاول أن أعيد نفسي
على مثالي
أه لم يبق شيء
تقع الصحنون المكسورة من يدي
وأرجل الكراسي
وسراويلي المستعملة
والعظام التي نبشت
والصور التي فيها قصص الحب والأشباح.
لأرحمني
أريد طلب الرحمة من أي كان
سأطلب المغفرة من أول شخص ألقاه
فالليل يميل
ولا تبدو له نهاية
ألم في بطني وفي قلبي
وجسدي كله ينتظر خائفا
أن تأتيه يد طيبة
تعلّقه شرسف).

يقع الديوان في 108 صفحات وهو جهد جميل أهله
د. قيصر عفيف الشاعر والناشر والأكاديمي لقراء العربية
الذين سيكتشفون أهمية الشاعر خايمي ساينس الذي
نجري في عروقه الدماء العربية.
صدر الديوان عن دار نلسن في السويد بالتعاون مع
مجلة الحركة الشعرية-المكسيك - 2006.

لنساؤها معه ولا يبحث لها عن جواب فيا بل في الذي
نراه أمامنا، من الوطن، إلى الأهل، إلى الدب.

أما القسم الثاني من الديوان فعنوانه 'أشكال ومرايا'
ورغم أن هذا القسم ضم مجموعة قصائد قصيرة إلا أنها
تشكل مهناتها المختلفة والمتعددة كل واحدة أمام
مرآتها.

يقول في قصيدة "خروج":

(أخرج من مرآتي

كالمت يخرج من قبر مفتوح

أمشي مشبوا بنشيد الروح

أصنع أدواتي

أنفض أحزاني

وأتابع سيرتي في كل فضاء).

لنتذكر أن القصيدة كتبت في ديسمبر 2003 بعد
احتلال العراق ونشر دلائلها من لا يعرف وقائع
حياته وعرف منه شعره فقط.

لكنني مثلاً بهذا المقطع من القصيدة "وليمة قابيل"
يبدو بقدر دلالته دوراً حجة إلى تعليق أو شرح

(لا تنديني

لا خير في الندم

لا نالمني

لا نفع في الألم

ولا تقولي سدى : واضيعة البشر

في عالم النفط والدولار والجرب

فكلهم خدم فيه

وسيدهم قد قُذ من حجر

وهذه حقبة أزرى الزمان بها

لكنها لحظة تمضي إلى عدم

وفي غد سوف تدرى الذاريات

على السلاب والسلب

كان سامي مهدي بهذه القصائد يتأمل ويراجع بل
ويسأل هؤلاء الكبار عن الحصاد الأخير بعد كل الأقوال
والأوجاع والمواقف. لنقرأ مثلاً "خرايب بورخيس"
التي يتقدمها رأي له يقول فيه (لو رأينا العالم حقاً
لمهماء) ويأتي (تعقيب) سامي مهدي بالسؤال.

(ما الذي كان يمكننا أن نراه؟

ما الذي كان يمكننا فهمه في المتاهة؟

فالمرآيا تضلنا

والدروب تعثرنا

والدليل الذي معنا

تستخف به قدماء وجعبته وعصاه)

ويواصل توجيه أسئلته لبورخيس: (قل لنا أنت بالله:

ماذا رأيت؟

ومادا فهمت، وماذا جنيت؟ سعة وثمانون عاما

ولم تر فيها سوى ما ادعاه الفئريس؟

ولم تجن منها سوى الشك واليقين؟)

ويبدو لمن يعرف سامي مهدي وتاريخه وكان الأجله
التي يوجهها لبورخيس هي بشكل واضح أسئلته نفسه،
هل هو "رماد الفجيعة" ثانية وبعد أربعين عاماً؟ هل
دارت الكائنات والمكونات حول نفسها لتعود إلى نقطة
الخية والفجيعة تلك؟

لنقرأ 'أسئلة معلقة'

(بقيت لي من العمر أسئلة

وقليل من المال

لا يشتري غير دمع قليل

نصفه للبكاء على كوكب ضاع مني

ونصف أنا ضيعته في اقتفاء الدليل

وستبقى موزجة كل أسئلتي تلك

تبقى معلقة بمساميري في أفق المستحيل).

هذه الأسئلة السابرة يمنحها الشاعر لنا نحن أصلها

قفطرة من دم المقتول يشربها ترابه
هي بشرى صابر بنيني).

في القسم الخامس والأخير والمعنون بـ "ليل طويل"
نجد الشاعر (بصرخ) ولكن صراخه مئات من فداحة
الحالة كما هو الحال مع القصيدة "عند باب بغداد،
هناك، جلسنا وضحكنا" وكأنه بها يروي حكاية بغداد :
(لا جليل إذن، فالغزاة يجيئوننا حقبة، وقد يحسبون
الهواء، إذا قدروا، في قوارير، أو يجرحون أسماء بما
ملكوا من صواريخ، لكنهم يرحلون) أليست الحكاية
بهذا الشكل؟ أما القسم الثالث فقد جاء تحت عنوان
"الرجل إلى هناك" والرجل هنا هو رحيل متوهم
ومفترض ومجرد حلم لا يريد من وراء طمرحه سوى
مواصلة أسئلته التي ظلت وراءه مادامت الأجوبة لا لغة
لها ولا حوار:

(وما هذه كل أسئلتي

بل هناك أسئلة غيرها

لم أجد في مخيلتي ما يناسبها من جواب

ولكنني سوف أجبها

'فهي قد تستغزك، أو تستغز سواك'

وأقبل ما خط لي في الكتاب).

هذه القصيدة كتبت في ففري من هذا العام 2006
ونأتي إلى القسم الرابع الذي حمل الديوان اسمه، وهو
"مدونات هابل بن هابل" وتاريخها احتري من القصائد
القصار بين عامي 2003 و2004. وكان هذه القصائد قد
نحت إلى ما هو أبعد من المشهد اليومي المعروف رغم
صاعقته لتسبر وتتأمل ثم تحجب ولكن ليس بالمباشرة
التي كان سامي مهدي يعيدنا عنها كل أبعد في قصائده
وعلى امتداد دواوينه حتى في "رماد الفجيعة" رغم أن
عنوانه مضى مباشرة إلى ما قد لا يكتشفها القارئ.

لعلنا نتساءل بعد أن يتهي إبحارنا في عالم هذه
القصائد إن كانت المحن الكبيرة هي هبة للمبدعين حتى
يكتبوا ؟.

سامي مهدي كتب لنا الديوان الأروع، ونسج قصائد
الدم التي من النادر أن نجدها بكل هذا السمو وهذا
الإيقان.

يقع الديوان في 129 صفحة من القطع المتوسط،
وقد صدر من منشورات أزمنة-عآن (الأردن) 2006.

"رجل عناوينه لا تقود إليه" لمحمد الهادي الأسود (تونس)

محمد الهادي الأسود كاتب وشاعر من جيل
الستينات في تونس ولكنه مقل إلى أبعد حد، كما أنه لا
ينشر نتاجه الشعري إلا في فترات بعيدة، وقد نشرت له
"الحياة الثقافية" في السنوات الأخيرة عددا من قصائده.

ثم جمع الأسود عددا من قصائده ليصدرها في كتاب
كبير الحجم وعنوانه "رجل عناوينه لا تقود إليه" من
حيث القطع وعدد الصفحات 246 صفحة. ونلاحظ أن
الشاعر يحتل النقيض للحالة الشعرية التي تكاد تعدم
الساحة كلها ويمر شعراء المرحلة وتتمثل في إنجاز
القصيدة القصيرة فهو يكتب قصائد طويلة، أو أنها تعتبر
طويلة إذا ما قورنت بغيرها.

ويضم الديوان (40) قصيدة أظن أنها الأعمال
الشعرية التي أنجزها الشاعر ولم يشأ أن يوزعها على
دواوين صغيرة بل جمعها كلها في ديوان واحد، وما
نأمل نحن الذين قرأناه وتوقفنا عنده أن يجد ديوانه هذا
العناية اللائقة من قبل المعنيين فالرجل يكتب بعمق
ووعي وفكر وتجربة، والقصيدة عنده بعيدة عن أي ترهل
رغم طولها ولا تنقاد وراء مفارقات لفظية متكررة
أصبحت تشكل القاموس المشترك بين هذا وذاك من
الشعراء الذين يتحدون وكأنهم شاعر واحد، والتجارب
التي تتفرع وتخرج عن هذا قليلة.

كتب مقدمة الديوان الروائي رضوان الكوني الذي
وصفه بـ (البستان الشعري) وفي بداية تقديمه يقترح

مجموعة عناوين كان من الممكن للديوان أن يحملها وتطبق على ما فيه من مضامين. ومع هذا يستدرك الكوني ليقول : (ولكن تلك العناوين التي استشففتها لا تقود فعلا إلى ذلك الرجل المذكور في عنوان هذه المجموعة الشعرية).

ثم يصل إلى التأكيد بقوله : (أزعج أن هذا العنوان الذي اختاره الشاعر لمجموعته الشعرية هذه إنما هو ينطبق بحق على القصائد التي تضمنتها المجموعة).

ويصف هذه القصائد بأنها (على يسر لغتها وسلاستها لا تفتنح بسهولة).

ويتوقف قارئ الديوان أمام مقدمة الكوني باهتمام لكونه متابعاً لتجربة الشاعر منذ بدايتها فهما من جيل واحد والمشارك بينهما أكثر من المختلف عليه.

ويضع الكوني خمس علامات تميز شعر الأسود ليستدرك القول (إن الشعر الجميل في أيامنا أصبح قليلاً).

ونحن معه في أن هذا السفر الشعري ليس صرخة في واد بل جاء في وقته وفي مكانه. هذا مقطع من نصيدة متكاملة عن طبيعة اشتغاله الشعري ولكنها تعطي فكرة يقول : (على الرحب يا وجعي، كن قليلاً

واغمد فؤوسك في رثتي

فإنني على خبرتي في النقاء الفؤوس :

تعرت فؤوسي...

وكانت أحاديدها من دروسي

فأناثت عافيتي

سنتخذل يا وجعي... تعمدني

لنسطق فيك سؤالا

يحاول شدّ الرياح

فتدروك فوق البطاح

لقاحا لكل وباء ترمى تحت الجراح

وإنني على رؤيتي للصباح :

توسدت فاجعتي

ومن (معزوفة الدراويش) نفتبس :

(للناي حشجة أذكت

نوافير الصبابة

روجت للنور في عين الكفيف

وأخمدت نهم الضواري

شدت إلى إيقاعها... طربا وحزنا

واحتلالات تلفّ الرأس لا وجعا

ولا سكرًا، عنان العاشقين

(....

يهدي الشاعر ديوانه : (إلى كل من رفع قلمًا أو ريشة ووضع بإخلاص بين أيدي الناس تجربة قد تلامس شيئاً من أحلامهم أو آلامهم).

طبع على نفقة المؤلف - المطبعة العصرية - تونس 2006.

دوريات عربية

الحركة الشعرية (المكسيك)

صدر العدد الجديد من فصلية "الحركة الشعرية" شهر أكتوبر 2006 هذه المجلة الرصينة التي بدأت تفرض حضورها على الساحة الأدبية العربية وعلى متابعي حركة الشعر العربي من الأجانب ولا يخلو عدد منها من مساهمات الشعراء العرب-خاصة من الشباب- ومن مشرق الأرض العربية ومغاربيها أو من أولئك الذين يقيمون في المهاجر.

وسجل لمؤسسا وناشريها د. قيصر عفيف أنه استمر على إصدار المجلة رغم كلفتها العالية (يطبعها في بيروت غالبا) وكذلك إرسالها البريدي من العاصمة مكسيكو.

تصدر العدد رسالة من الأديب والمفكر اللبناني المخضرم خليل رامز سركيس إلى رئيس التحرير حول

نحو التأريخ للكتابة الشعرية فهناك مراجع ومدونات كثيرة تغطي جانباً كبيراً من تاريخ وتطور ومسيرة الكتابة الشعرية في السودان. وهذه قائمة الشعراء وأسماء قصائدهم المدرجة في الملف:

عالم عباس (على دفتر من تسج الغيوم).

ناجي البدوي (هزج المفازات).

د. طارق الطيب (وهو اسم مشهور كروائي وكاتب قصة قصيرة وأكاديمي يقيم في العاصمة النمساوية فيينا ويدرس في جامعاتها) وقصيدته عنوانها (هي والتفاحة).
عفيف إسماعيل (ظافرون، وخذوا كل شيء).

محمد الصادق الحاج (وعلى يدي أيها المجهول أيضاً تظفر).

عاطف خيري (الأعمى الأحق من ذلك).

أبولو سوورو (مترجمة)

محمد جميل أحمد (موت في المشرق)

فنحي البحيري (وتقرئين الحب).

وبخصوص أخرى لشعراء آخرين، كلهم من الشعراء الشباب وعددهم سبعة وعشرون شاعراً. ويلاحظ قارئ هذه النصوص الشعرية انتماءها كلها لقصيدة النثر وغياب قصيدة التفعيلة أو العمودية كلياً وهذه ليست ظاهرة سودانية بل هي ظاهرة عربية أيضاً، وهي مغامرة مازال الحكم عليها إلى اليوم مؤجلاً. ولكن حيوية الشباب ظاهرة منها في عناصر البحث عن كتابة شعرية أخرى.

آخر موضوع في المجلة قراءة من حسن رحيم الخرساني لقصيدة (صعاليك حسن عجمي) للشاعر عدنان الصائغ (وحسن عجمي) اسم أشهر مفهئ يرتاده الأدباء في بغداد.

هذه المجلة يشكل كل عدد منها وجهة شعرية شابة يقدمها د. عفيف وأسرة المجلة للمقارئ العربي وقبل ذلك لتوثيق الشعر العربي الجديد ومغامرته.

ديوانه "البلغة والمدبنة" وهذا النوع من الكتابات يكتب أهمية كبيرة إذ هو مقال نقدي ولكن على هيئة رسالة مثل قوله: (اقتران الزمن بالمكان هو في رأيي، حدث هذه القصائد، فرح عرسها، في ما لعله يقضي إلى عالم شعري الإنسان، يتجاوب في سفر تكوينه زوجا التفاحة الأم عارين إلا من ورقة التين).

أما القصائد فمفتحتها مجموعة "محطات نائية" (15 محطة) لكتاب هذا العرض وهي مأخوذة من مشروع كتاب بهذا الاسم.

ثم تأتي مساهمة من المهدي عثمان "تونس" بعنوان (دوائر) ومن إياه إسماعيل المقيم في أمريكا (الحوار الضوء) وفاطمة ناعوت (مصر) (علامة مائية) وإدريس علوش (المغرب) (الليلة مهنة الشعراء وكفى) وحكمت الحاج (العراق) ومقيم في السويد (سقوط بابل) ولقمان محمود "سوريا مقيم في ألمانيا" (مجد سكران) باقر صاحب "العراق" (مجموعة قصائد قصيرة) وفوزية السندي "البحرين" (صبا لم أعده... يتووع لا أتذكره) والغالي عمار كشي "العراق" (أشجار البعيد) ومن العراق أيضاً (رحاب حسين الصائغ) و(كريم إيا) ومن تونس (حسين القهواجي) بقصيدة عنوانها (عودة هان شان) ولور الدين محقق "المغرب" (أوراق العشق).

ملف العدد مهم لقراء الشعر العربي ودارسيه إذ هو مخصص لشعراء سودانيين شباب ربما كان المعنيون والمتابعون يسمعون بأسمائهم للمرة الأولى. أعد الملف وقدم له نصار الحاج ومما قاله في التقديم (إنها نماذج شعراء أنجزوا تجربتهم بحرص شديد ورغبة أكيدة في كتابة نص شعري زاهر بشعرية تستحق أن تقرأ بشكل جيد وتتحرك في فضاء أوسع لتحقيق مساهمتها وحضورها في مشروع شعري كبير لم يعد خاضعاً لمعابيس وأسوار تختق توغله وذهاب نحو إنتاج شعري ينتمي لتجربة كلية تحقق كل يوم تحولات لا نهائية من الفعل الإبداعي والانجازات الجمالية) كما أن المقدمة يذكر قراء الملف بقوله: (لست أسعى عبر هذه النماذج

اشتراك

ترحب إدارة تحرير مجلة الحياة الثقافية بكل من يرغب في الاشتراك فيها وتدعوه أن يعتمد هذا النموذج وملاه بغاية الدقة والوضوح ثم ارساله الى عنوان المجلة مع نسخة من وسيلة الدفع.

مع الشكر على حسن تعاونكم

----- ✂ -----



الاسم واللقب:
العنوان:
الترقيم البريدي:
الهاتف:
الفاكس:
<http://www.ArchivSakhrat.com>

عدد نسخ الاشتراك: (اشتراك سنوي لعشرة اعداد: 20,000
عشرون دينارا تونسيا أو ما يعادلها)

يتم ارسال الاشتراك بواسطة حوالة بريدية أو صك بنكي بالحساب الجاري للمجلة بالبريد
رقم: 99-474 .. اللجنة الثقافية الوطنية (الحياة الثقافية)

عنوان المجلة: 59، شارع 9 أفريل - تونس - الهاتف: 71 561 301 - 71 260 443